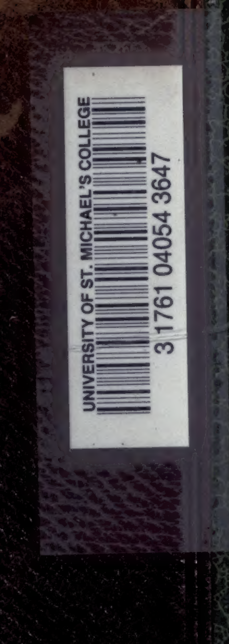
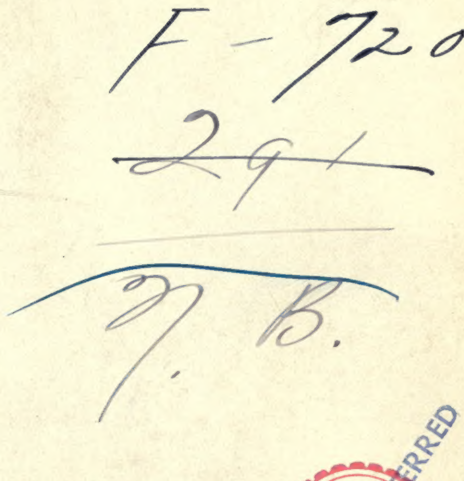



UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE TORONTO
LIBRARY





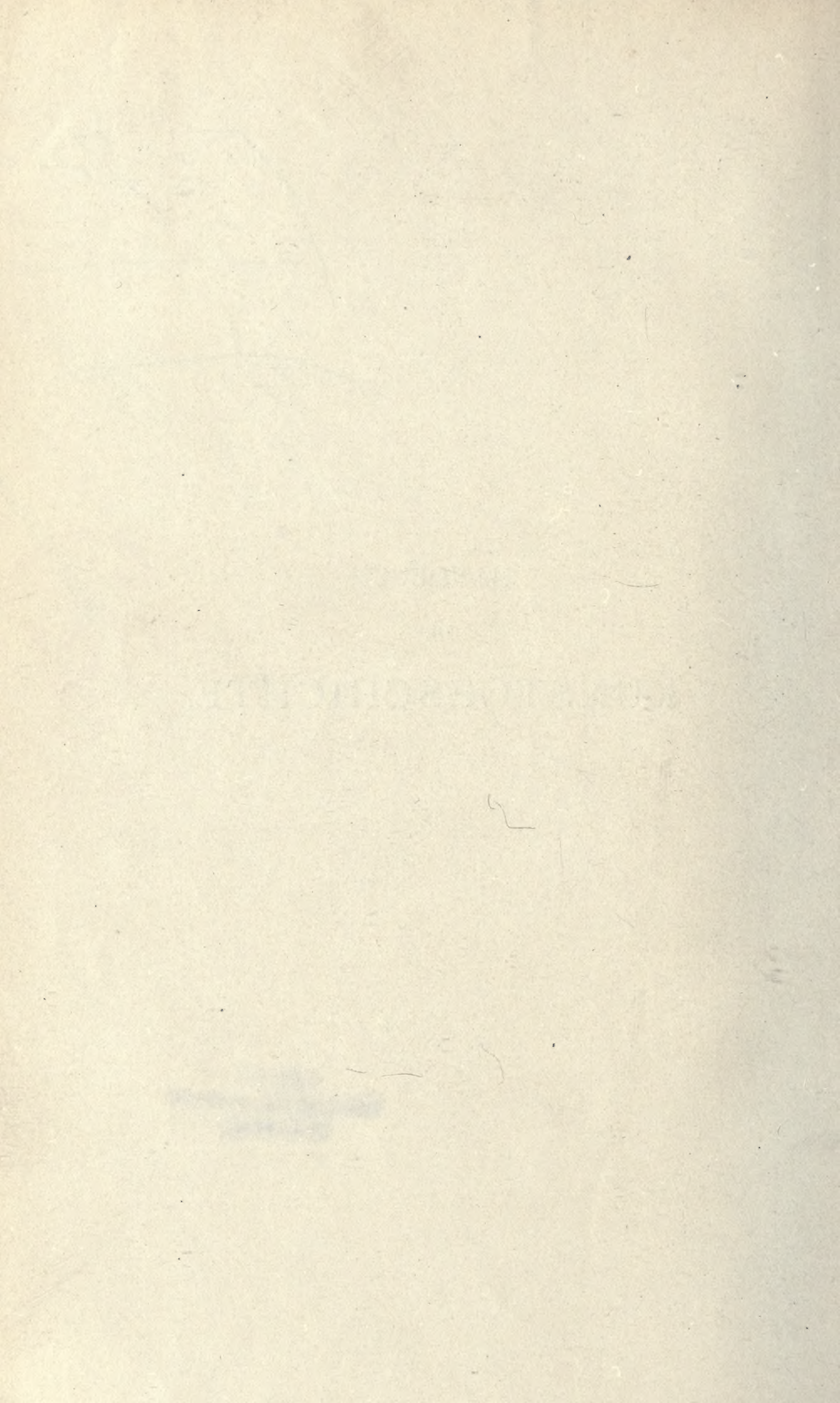


HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE.









Raffael:
Verklärung Christi. (Ausschnitt.)

In der Pinakothek des Vatikan.

(Phot. Alinari.)

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

DR. ERICH FRANTZ,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BRESLAU.

MIT TITELBILD UND 393 ABBILDUNGEN IM TEXT.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG.
1900.
ZWEIGNIEDERLASSUNGEN IN WIEN, STRASSBURG, MÜNCHEN UND ST. LOUIS, MO.



Buchdruckerei der Herderschen Verlagshandlung in Freiburg.

Vorwort.

Es dürfte zwar kühn erscheinen, der Menge kunstgeschichtlicher Handbücher ein neues anzufügen, und doch sind keineswegs alle Hoffnungen und Bedürfnisse jener Richtung erfüllt und gesättigt. Was ich vor Augen hatte, war der mir oft geäufserte Wunsch akademischer Zuhörer nach einem Handbuch mäfsigen Umfanges. In präziser Darstellung sollte es Wachsen und Gedeihen der Kunstidee von den Anfängen bis auf die neuere Zeit schildern, die Hauptepochen gut charakterisieren, alle wichtigen Erscheinungen plastisch hervortreten lassen. Weder phrasenreiches Ästhetisieren noch die dürre, poesielose Sprache des Materialismus durfte ihm anhaften, sondern die Dinge mufsten aus sich heraus sprechen, sich in ihrem Wesen frei präsentieren. Trotz aller Kürze sollte es aber auch bilderreich erzählen und dem ewig Schönen, dem Ideal, voll gerecht werden in Auffassung und Diktion. So gedachte ich meinen Zuhörern einen Führer zu bieten in das Reich der bildenden Kunst, anregend wohl auch zu ferneren Studien neben der oft trockenen Fachwissenschaft. Um aber den Wirkungskreis des Buches nicht zu beschränken, glaubte der Verfasser, seine Darstellung möglichst einfach und weiterhin verständlich halten zu müssen. Denn die Kunstbildung ist heute wieder ein achtbarer Faktor im Erziehungswesen und der modernen Kulturrichtung. Hat man sich doch immer mehr den Alten genähert, welchen das *καλὸν κἀγαθόν* zusammenwuchs als ein erhabener Begriff! Damit sprachen sie in ihrer natürlichen Auffassung eine hohe, stets gültige Wahrheit aus, die man im Elend der Zeiten oft verkannte. Denn das Schöne und Gute sind aus e i n e r Quelle geflossen und strömen dahin zurück. Alle Kunst ist Ordnung in der Schönheit, Darstellung ihres harmonischen Organismus, ihre Wirkung eine erziehende und befreiende, sittliche (Aristot.,

Polit. VIII, 7). Thun wir nur einen Gang durch das Museum zu Neapel, jene Fülle antiker Dinge zu betrachten, in denen ein tiefgehendes Kunstbedürfnis sich ausspricht selbst für das schlichteste Hausgerät, so wird es uns klar, wie arm wir geworden sind ohne steten Verkehr mit dem Schönen. Und doch ist jene römische Kunst nur eine abgeleitete: ihre Quelle floſs auf dem Boden Griechenlands.

Möchte dieses Buch mit seinem Ziel, für das Schöne und Gute zu werben, echte Geisteskultur zu fördern, Gönner und Freunde treffen, die ihm seinen Weg erleichtern in die Hand des für Ideale stets zugänglichen akademischen Bürgers, sowie in das Haus, die Familie.

München, im Juni 1900.

Dr. Erich Frantz.

Inhalt.

Fünftes Buch.

Die neuere Kunst aufserhalb Italiens.

Fünfzehntes und sechzehntes Jahrhundert.

Sechstes Buch.

Die Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Siebentes Buch.

Die Kunst im neunzehnten Jahrhundert.

Verzeichnis der Abbildungen.

Titelbild. Raffael: Verklärung Christi.

Einleitendes. Anfänge des Kunstlebens.

Erstes Buch. Die alte Kunst im Orient.

A. Ägypter.

B. Chaldäer und Assyrer.

C. Perser und Meder.

D. Phönizien und Kleinasien.

E. Ostasiatische Kunst.

Zweites Buch. Die klassische Kunst.

A. Griechen.

B. Etruskisch-römische Kunst.

Drittes Buch. Das Mittelalter.

A. Frühchristliche Monumente.

B. Karolingische Kunst.

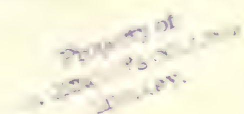
C. Die Kunst des Islam.

D. Nationale Kunstentwicklung.

Viertes Buch. Die neuere christliche Kunst in Italien.

A. Skulptur und Malerei.

B. Das fünfzehnte Jahrhundert.



Fünftes Buch. Die neuere Kunst aufserhalb Italiens.

Fünfzehntes und sechzehntes Jahrhundert.

Sechstes Buch. Die Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

Siebentes Buch. Die Kunst im neunzehnten Jahrhundert.



Bild 1. Altäre (Dolmen) in der Ile-Grande (Côtes-du-Nord).

Einleitendes.

IN der bildenden Kunst verrät sich das Bewufstsein einer über die Grenzen der irdischen Existenz gehenden Bestimmung des Menschen, das Gefühl der Unsterblichkeit. Denn Hinaustreten über blofse Naturnachahmung, Suchen nach dem Ideal, dem vom Wechsel der Erscheinungsformen unberührten Typus der Dinge, Darstellen höherer Begriffe durch die Formsprache, was bezeichnet es anderes als den Trieb des Menschengeistes nach der Welt des Vollkommenen, der besseren Heimat? Das Kunstschaffen bringt aber auch das Charakteristische der Völker und Zeitepochen zur Geltung: es verlangt also eine gewisse Reife der Idee, um in der Vielheit der Gebilde das Organische, Einfache, Unsterbliche zu erfassen. Ursprünge der Kunstformen sind oft schwer zu entdecken, da spätere Kultur sie zu verwischen pflegt; auch kamen die Völker in sehr verschiedenen Zeiten zum Ausdruck künstlerischen Empfindens, womit in den Anfängen eine gewisse Verwandtschaft oder Ähnlichkeit sich darstellt. Es sind die ersten, noch unfreien Laute jener universalen Sprache, welche sich an das Gefühl, die Phantasie hauptsächlich wendet, indem sie sich bemüht, das Wesen der Dinge, die innere Anschauung durch Formen verständlich zu machen. Aber es bedarf längerer Zeiträume, ehe die Herrschaft über die Kunstmittel eine derartige geworden ist, dafs das Schöne, Edle, Harmonische, das die Seele wohlthätig Berührende, das zur Vermittelung höherer Begriffe nötige ideale Moment zu seinem Rechte kommt. Verschieden war und ist auch das Vermögen der Völker, diese Kunstsprache ihrer Vollendung nahe zu bringen; verschieden sind die Geistesrichtungen, welche in ihr sich

ausprägen. Das höchste Ziel erstrebte naturgemäfs die christliche Kunst, indem sie auf dem sichern Fundament geoffenbarter Wahrheit ihren kühnen und wohlgeordneten, zum Himmel weisenden Bau errichtete, durch Unterordnung alles Kreatürlichen unter die göttliche Allmacht und Wirksamkeit, durch harmonische Auffassung des Universums und der Menschengeschichte jedem Dinge seinen ihm zukommenden Platz im Lichte höherer Erkenntnis zu geben bemüht war.

Erst mit der klassischen Kunst von Griechen und Römern offenbart sich uns eine wirklich ideale Formwelt, das Darstellen des Kunstschönen, welches im engsten Zusammenhange steht mit der allgemeinen Kultur des westlichen Europa. So fremd unserem Gefühls- und Ideenkreise die Litteratur der alten Inder und Ägypter entgegentritt, so wird auch ihre monumentale Kunstsprache mit der Unterordnung des Einzelnen unter jedes Entfalten des Geistes hemmende Bande dem weiteren Verständnis immer fern bleiben. Aber auch für Griechen und Römer bedurfte es längerer Epochen, ehe die Kunst zur wirklichen, freien Schönheitsidee sich durchrang.

Anfänge des Kunstlebens.

In den ursprünglichen Versuchen des Bildens zeigt sich bei allen Völkern gewisse Übereinstimmung. Es ist die des Ausdrucks noch nicht mächtige Universalsprache der Menschheit, welche wir im Norden wie im Süden, in Asien wie im neu entdeckten Erdteil vernehmen, und nicht leicht wird es dem Forscher, solche Ursprünge des Kunstlebens überall nachzuweisen, da sie zu sehr verschiedenen Zeiten und unter wechselnden Umständen ins Dasein treten. Unter dem Druck der Notwendigkeit, im Kampf mit den Fesseln der Natur brach sich langsam in Jahrhunderten eine individuelle Auffassung der Kunstidee Bahn. Die ursprünglichen Formgedanken hafteten wie zufällig am Stoff, bis jener durch wiederholte Reflexion in die zweckmäfsigste Gestalt kam, und zwar im Anlehnen an Vorbilder der Natur. Der Formsinn ward zunächst nur im Handwerk rege: Weberei und Töpferei ergaben den Boden für solche Ansätze: das Ornament entsteht, welches als technisches Produkt das

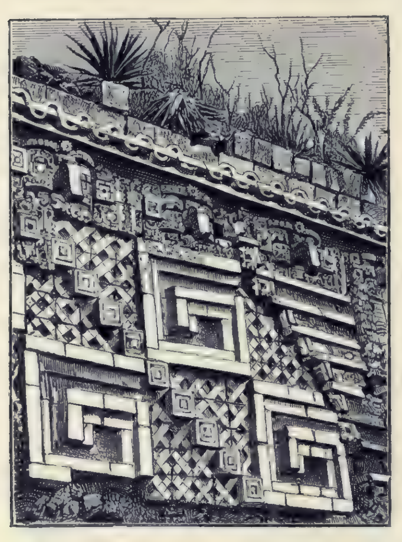


Bild 2. Ornamentik vom Palast in Uxmal (Mexiko).

erste Glied dekorativer Entwicklungsformen ausmacht. Weiterhin wird dieses vom Anschlufs an den Stoff und die Art der Technik auf anderes übertragen und mit anderem gemischt. Bei der textilen Arbeit ist es das Binden, Flechten, Säumen; bei Metalltechnik das Treiben, welches die ursprüngliche Dekoration liefert. Auf Thongefäfsen, wie auf Metallgerät, begegnen uns schon zu sehr frühen Zeiten die Ornamente der Weberei. Naturgemäfs setzt diese im Kampfe des Lebens erstrittene Kunstübung Anlage voraus: mehr und mehr öffnet sich dann der Sinn für den Schwung der Linie, den Rhythmus ewiger Ordnung der Naturdinge, bemüht, ihr Wesen zu erfassen und dem erhaltenen Eindruck Form zu geben. Das Ornament versucht die Fläche zu beleben, wobei sich drei Arten geltend machen: das lineare oder geometrische, das pflanzliche und das Tierornament. Ersteres besitzt die gröfste Verbreitung. Auch für monumentale Kunst wird das dekorative Element bedeutungsvoll, aber mit Entwicklung desselben geht die figürliche Darstellung keineswegs parallel; dieselbe bleibt vielmehr in rohen Formen zurück, zumal bei den Götterbildern. Mit farbigen Reliefs, Dekoration auf Thongefäfsen, textilen Arbeiten wächst der Fortschritt, welcher zuletzt an die Rundgestalt sich kettet. Die ersten Versuche der Architektur erstrecken sich auf das *Grabmal,* den Ruheplatz eines Helden, welches bei allen Völkern auftritt, aber in wechselnder Gestalt: entweder sind es die *Steinkreise* der alten Kelten (Bild 1 und 3), oder *Felsgrotten* und *Kammern* mit übereinandergelegten Steinschichten und schräg gestellten Platten zur Bedachung, wodurch man auch Thore wölbte, endlich die kegelförmigen *Grabhügel* (Tumuli).

Die alten Denkmäler Amerikas im Inka- und Aztekenreich (Peru, Mexiko) zeigen pyramidale Form der Kultstätte (Stufenbau). Ornament bedeckt die Wandflächen (Bild 2) und bleibt auch dort höchstes Ziel der prähistorischen Kunst. Ebenso stehen Keramik und Weberei in enger Beziehung.



Bild 3. Steinkreis (Kromlech) bei Carnac (Morbihan).

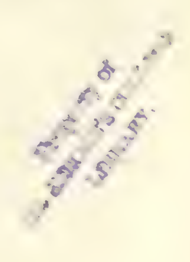




Bild 4. Leichenfeier. Ägyptische Malerei.

Erstes Buch.

Die alte Kunst im Orient.

A. Ägypter.

IN der ältesten Geschichte knüpft sich das Wachsen der Kultur an den Lauf mächtiger Ströme. Wie das Hindureich in den Ländern des Ganges, so bildet sich an den Ufern des Nil im grauen Altertum das Staatsleben Ägyptens. Die Abkömmlinge Mizraims, des Sohnes Chams (1 Mos. 10, 6), mögen in den prähistorischen Dienern des Horus und Gründern der ältesten Stadt Anu (Heliopolis), mit theokratischer Regierung, zu finden sein, welchen Gaueinteilung des Landes, Entwerfen der Gesetze, Anfänge der Künste und Wissenschaften, Erfinden des Papiers und der Schrift zukommen. Danach beginnt die historische Epoche mit der Regierung von Königen, und schon unter der ersten Dynastie finden wir das mythologische System, welches nur Produkt langer theosophischer Spekulation sein kann, mit Tempeln und Pyramiden, welche Einbalsamierung der Leichen und somit die Lehre einer Fortdauer nach dem Tode voraussetzen. Der asiatischen Urheimat waren jene Keime entsprossen, aus welchen die Priesterkaste ihre esoterischen Systeme über Gott, Welt und Menschen entwickelte. Sind aber einerseits die ägyptischen Götterfamilien astronomischen Ursprungs, so ging diese Idee bald verloren, und es trat an ihre Stelle ein physikalisches Prinzip: von höherer Anschauung der Gestirne wendete man sich zur Erde, in das eigene Land zurück und verehrte statt der Planetenkräfte Naturerscheinungen, auf welche jene einwirkten: Osiris, der Weltschöpfer, die oberste Gottheit, auch Ammon und Kneph genannt, ursprünglich in der Sonne erblickt, wird später befruchtende Kraft; der Nil, Isis, zunächst der Mond, wird

die von Osiris, dem Nilwasser, befruchtete Erde; Typhon, das feindliche Gestirn, der Mars, zum verheerenden Glutwind der Wüste. Auch diese ursprünglichen und weiterhin umgestalteten Ideen gingen mit der Zeit dem Volke verloren, und der in jener rohen Hülle von Mythen versteckte Kern erhielt sich nur noch in der Geheimwissenschaft von Priestern und Eingeweihten. Als Sinnbilder der Planetengötter betrachtete man verschiedene Tiere, welche mit jenen in Verbindung stehen sollten; späterhin sah das Volk in vernunftlosen Geschöpfen Stellvertreter der Götter und betete sie zuletzt an, ohne mehr an höhere Beziehungen zu denken (*Herod.* II, 65), woraus der Tierdienst hervorging. Und da alle Erscheinungen, also auch die animalische Welt Ägyptens, unter die sieben Planeten verteilt waren, so hatte jede Species ihren schützenden Gott und eine Region, wo sie mit Vorliebe kultiviert wurde. Daher treten in bildlicher Darstellung die Götter mit Tierhäuptern auf und wird so das geistige Prinzip dem animalischen in rohester Weise unterstellt. Dem Glauben an die Fortexistenz nach dem Tode in mehr sinnlicher Form und an die Seelenwanderung entsprang in Ägypten jener tiefernste Zug des Gräberkultes, welcher die Stätten des Todes mit unendlicher Sorgfalt ausbauen und schmücken liefs, da das Jenseits in allen Bedürfnissen und Zielen nur als Fortsetzung des Irdischen betrachtet wurde. Grofsartige Monumente dieser Art sind die Pyramiden mit den Grabkammern der Herrscher, welche schon im vierten Jahrtausend vor Christus im Gebiet von *Memphis,* dem Sitz des ältesten historischen Reiches, emporwuchsen. *Chufu, Schafra* und *Menkera* (bei Herodot Cheops, Chefren und Mykerinos) sind die Gründer jener Denkmäler eines alten Staatswesens. An die Pyramiden schliefsen sich die *Felsengräber* jenes steinigen Gebietes an. Schon damals wurden auch mächtige Deich- und Wasserbauten vollendet.

Das feste Gepräge ägyptischer Kultur gab diesem Volke einen besondern Typus, schied es von den übrigen Nationen, verlieh ihm stolzes Bewufstsein. Aber trotz dieser Stabilität lassen sich in Kunstdenkmälern inneres Werden, Blüte und Niedergang des Stils wohl unterscheiden. Gegen Ende des dritten Jahrtausends sehen wir mit der zwölften Dynastie und politischen Vereinigung des ganzen Landes frische Impulse auch die Kunst berühren. Die Monumente erstrecken sich nun bis nach Mittelägypten hin, und in den Bauformen zeigt sich als Denksäule der *Obelisk;* den Stil jener Epoche repräsentieren am bedeutsamsten die Gräber von *Beni-Hassan.* Durch Invasion der Hyksos wird die Macht der Pharaonen dann wieder nach dem oberen Lande zurückgedrängt und eine vierhundertjährige Zwischenherrschaft begründet, bis nach Verjagung der Eroberer unter der achtzehnten und neunzehnten Dynastie ein neues Reich mit dem Zentrum *Theben* sich bildet. Unter Ramses II., dem Sesostris der Griechen, erstehen prachtvolle Tempel und üppige Gräberbauten. Bis weit über das untere Land, ja bis nach Asien, Nubien und Abessinien hin erstrecken sich die Merkmale neu begründeter Pharaonenherrschaft,

und zugleich wird in jener Epoche das System der Architektur vollendet. Durch den Kontakt mit Asien lockert sich aber allmählich die Kraft nationaler Sitte und damit auch des Kunstschaffens. Unter Psammetich geschieht zwar um 650 noch ein Versuch, das nationale Wesen mit Hilfe griechischen Beistandes zu konservieren, aber nicht für lange Zeit, dann wird Ägypten den Persern zur Beute. Die letzte nationale Dynastie ist die sechsundzwanzigste: ihre Residenz *Sais* wird nun Zentrum für die Nachblüte des Pharaonenlandes. Aber so eigenartig und scharf begrenzt war der Typus jener Kunstrichtung, dafs auch griechische und römische Eroberer sich an diese jahrtausendalte Tradition anlehnen mufsten.

ARCHITEKTUR. — Die Pyramiden von *Memphis*, jene frühen Denkmäler des alten König- und Priesterreiches, verraten in dem Bewegen und der Aufschichtung so bedeutender Steinmassen grofse technische Kenntnis. Das obere Gebirgsland und die Brüche am Arabischen Meerbusen lieferten Granit- und Porphyrarten, welche nur mit Schwierigkeit entnommen und an ihren Bestimmungsort geführt werden konnten: alte Darstellungen zeigen uns häufig den Steinmetzen an der Arbeit des Behauens mächtiger Quadern. Wie Herodot versichert, ward zu Lebzeiten des Königs über dem subterranen Felsengrabe ein nach oben sich verjüngender, die Grabkammer einschliefsender Felsenbau angelegt und nach dem Abscheiden der Pharaonen die Pyramide beendet. Schmale Zugänge führen in geneigter Richtung zur Grabkammer mit dem Sarkophage, welche durch Steinblöcke verschlossen, und deren Zugänge durch Granitverkleidung unkenntlich gemacht wurden. Das Material jener Bauten sind Quadern oder Ziegel; ebenso wie dieses wechselt Ausstattung und Höhe, da sie von der Regierungsdauer des Herrschers abhingen. Die drei gröfsten Pyramiden der vierten Dynastie sind jene von *Gizeh* bei Kairo, von denen die des Chufu oder *Cheops*, mit c. 145 *m* Scheitelhöhe, am bedeutendsten und bekanntesten ist. Sie enthält drei Grabkammern, deren unterste tief im Felsboden eingesprengt wurde (Bild 5). Geringer an Höhe, aber sorgfältiger ausgebaut erscheint die Pyramide des *Menkera*. Jene Form bleibt nun typisch bis zu den tragbaren kleinen Modellen herab, welche öfters in den Grabkammern gefunden werden. An der Ostseite dieser

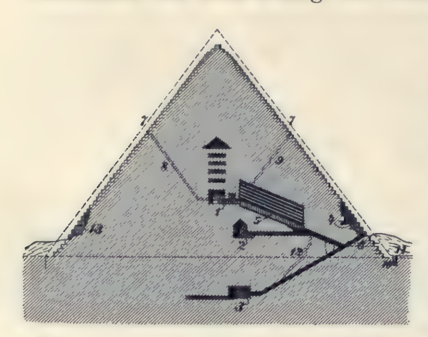


Bild 5. Die Pyramide des Chufu (Cheops).

Senkrechter Durchschnitt von Süd nach Nord durch die Zugänge und die Kammern.

1 Grabkammer des Königs. 2 Grabkammer der Königin. 3 Unterirdische Kammer. 4 Eingang. 5 Grofser Zugang. 6 Gewaltsam eröffneter Eingang. 7 Linie der ursprünglichen Bekleidung. 8 Nördlicher Luftkanal. 9 Südlicher Luftkanal. 10 Spalte. 11 Trümmer. 12 Brunnen. 13 Aushöhlung.

Die inneren Räume sind im Verhältnis zur Gröfse der Pyramide der Deutlichkeit halber in vergröfsertem Mafsstab gezeichnet.

Steinkolosse befanden sich Anbauten für den Totenkultus. Zu den Pyramiden gehören die ausgedehnten *Privatgräber* von *Memphis* (arab. Mastaba), welche in Disposition der inneren Räume von jenen nicht verschieden sind; sie bilden einen rechteckigen Stein- oder Ziegelbau mit schrägen Aufsenmauern, oben durch ein Plattform geschlossen. Entsprechend dem Heiligtum an der Pyramide gelangt man zuerst in ein Vorgemach, bestimmt zum Totendienst, dann in den engeren Schacht zur Grabkammer. Plastische Dekoration an den Wänden verleiht diesen Bauten kulturgeschichtlichen und Kunstwert; denn das ganze Leben des Verstorbenen wird in bemalten Flachreliefs geschildert. Vor den Pyramiden von Gizeh lagert ein nicht minder gewaltiges Denkmal ägyptischer Technik und Arbeitskraft, der unter



Bild 6. Die Sphinx und die Grofse Pyramide.

König Schafra entstandene Koloss der *Sphinx*, teils aus dem Fels gehauen, teils von Ziegelwerk errichtet, und zwar in einer Länge von über 50, einer Höhe von 20 *m*, jetzt gröfstenteils vom Wüstensande zugedeckt (Bild 6). In der zweiten Kunstepoche des alten Reiches, unter der vierzehnten Dynastie, treten als Denksäulen die *Obelisken* auf, von denen jener zu *Heliopolis* der älteste sein mag. Auf quadratischer Basis erhebt sich als Monolith bei steter Verjüngung die mit Hieroglyphen bedeckte Steinmasse, in pyramidaler Spitze endigend. Entwickelten Säulenbau finden wir zuerst an den Gräbern von Beni-Hassan: man erkennt hier, wie aus dem quadratischen Pfeiler die achteckige, dann die sechzehneckige Säule entstanden ist, letztere mit Kannelüren. Über dem Architrav ragt ein Gesims mit

imitierten Querbalken hervor; den Fufs der Säule bildet eine runde, wulstige, den Abschlufs nach oben hin eine viereckige Platte. Neben dieser Säule treten noch andere auf, welche zusammengebundenen Pflanzenstengeln nachgeahmt sind. Das Kapitäl hat die Form der Lotosblume, welche über den zusammengebundenen Teil der Stengel hinausquillt (Bild 7), der Papyrusdolde oder der Palme (spät). Es sind dies die wesentlichen Elemente ägyptischer Bauformen. Der jüngsten Periode gehört jene Säulenform an, welche oben nach vier Seiten hin Masken trägt, darüber noch eine Tempelfront (Bild 8).

Bild 7. Lotoskapitäl vom grofsen Tempel zu Karnak.



Bild 8. Säulenkapitäl von Dendera mit Hathormaske.

Der ägyptische *Tempel* erhebt sich auf weiter Terrasse von Ziegelbau, durch Mauern mit weit ausladendem Hohlkehlengesims abgeschlossen, während farbige Bilderschrift die monotonen Flächen bedeckt. Zwischen zwei Pylonen liegt der schmale und hohe Eingang mit Kranzgesims, zu dessen Seiten Mastbäume eingelassen waren, bei Festen mit Wimpeln beflaggt. Doppelreihen von Sphinx- oder Widderstatuen lagen dem Eingang vor. Jenseits desselben begann ein von Portiken umschlossener Vorhof, der sich bei gröfseren Bauten mit einem Pylonenpaar wiederholt. Dann folgt die mehrschiffige Tempelhalle mit überhöhtem Mittelraum (wie



Bild 9. Tempel zu Karnak (Längendurchschnitt).

in der christlichen Basilika) und steinerner Decke, von Säulenreihen getragen, durch (einst vergitterte) quadratische Fenster in der Obermauer erleuchtet. Diesem Saal schliefst sich die von Nebenräumen begleitete Cella mit dem Götterbilde an: das eigentliche Sanktuarium, nur den Priestern zugänglich. Alle Räume sind mit prächtigen Malereien überkleidet, welche den Bau zur lebendigen Chronik, einer monumentalen Urkunde erheben. Unter den Ruinen der alten Königsstadt Theben ragt der

gewaltige Tempel von *Karnak* (Bild 9) empor, dessen Gründung bis in die Zeit des alten Reiches zurückgeht. Neuere Anbauten haben ihn zu einer Ausdehnung von über 380 *m* Länge und 110 *m* Breite geführt; 134 Säulen, die mittleren 23, die andern 13 *m* hoch, tragen die Steindecke des mächtigen Saales, welchen Sethos I. und dessen Nachfolger errichtet haben. Erst das vierte Pylonenpaar leitet zum Sanktuarium, welches eine Menge von offenen und bedeckten Räumen umkränzt. An den Wänden stehen kolossale Figuren; alles ist mit Bildwerk überzogen. Neben dem Tempel zu Karnak ist jener von *Luksor,* früher mit ersterem durch eine Allee von Sphinxen verbunden, ein hervorragendes Monument jener zweiten Glanzepoche; ferner der von Ramses dem Grofsen erbaute Tempel, genannt das Grabmal des *Osymandyas,* sowie die nur noch fragmentarischen Bauten von *Medinet-Habu.* Der Tempel zu *Kurna,* nördlich von jenen, hat besondern Charakter, da er ohne Pylon mit einer Halle sich öffnet. Auf dem Gebiete von Theben findet sich auch, und zwar in den westlichen Gebirgsschluchten, eine Anzahl von *Felsengräbern,* in denen die Herrscherfamilien jener Dynastie ruhen. Durch prächtige Wandgemälde ist der grofse Saal der Könige berühmt. Einem jetzt ganz zerstörten Tempel gehören die Kolossalfiguren an, welche inschriftlich dem König Amenhotep III. (Amenophis) zuerkannt sind. Die Griechen wollten in einer jener Gestalten den König Memnon erblicken. Abweichende Form der Anlage zeigen die in Oberägypten, besonders in Nubien gelegenen Tempel, so jener von *Elephantine,* mit Pfeilerumgang um die Cella. Die Felsengräber von Ipsambul, Derri und Girscheh besitzen reiche Fassaden; zierliche Architektur finden wir an der Säulenstellung beim Hathortempel zu *Dendera.* Die letzte Entwicklung jener Architektur kennzeichnet sich durch geringeren Umfang der Bauten, aber feineres Detail: die Kapitäle, mit ihren Masken und kleinen Tempelfronten am oberen Aufsatz — wie an den Tempeln zu Philä und Dendera (vgl. Bild 8) — bieten ein vorwiegend symbolisch-phantastisches Element dar. Auf der Insel *Meroe* begegnen wir der wiederauflebenden Pyramidenform, jedoch in geringerem Umfange, mit Pylon und Vorbauten. Der ägyptische Tempel diente zunächst nur dem persönlichen Bedürfnis der Könige, deren Ruhm sie verbreiteten; daher das besondere, dem Leiter solchen Werkes gebührende Ansehen: sein Name ward inschriftlich genannt, während solche von Malern gar nicht, von Bildhauern selten vorkommen. Das Amt eines Baumeisters blieb in der Familie. Die ägyptische Architektur mit ihren gigantischen Mafsen ruft zwar den Eindruck des Imponierenden, kalter Gröfse hervor, obwohl Derbheit und Mangel an Harmonie ihr anhaften, aber doch nur mit Hilfe des alles überkleidenden Bilderschmuckes und der Plastik. Erst durch Verbindung von Kolossalstatuen mit der Architektur werden die Mauerflächen gegliedert, die schweren Verhältnisse milder; dies bedingt auch den Stil der Plastik.

PLASTIK. — Die Aufstellung von Bildwerken übermenschlicher Gröfse in Reihen oder paarweise giebt ihnen etwas Lebloses und Starres; sie erscheinen wie eine blofse Abstraktion, als Symbole ewiger Ruhe und gleichen sich so in Haltung und Charakter, dafs man sie als zur Architektur gehörig betrachten kann. Typen und Motive bleiben Jahrtausende hindurch dieselben. Es ist das ursprüngliche Verhältnis von Skulptur und Malerei zwar überall das der Unterordnung der ersteren unter letztere gewesen; bei andern Völkern aber errang zunehmendes Selbstbewufstsein und Darstellungsvermögen die Befreiung der schönen Künste von der Architektur, indem stets wachsender Formsinn, immer reinere Schönheitsidee sich Bahn bricht. Nicht so in Ägypten, wo das Joch despotischer Herrschaft, sowie der ungelenke Kanon des Naturdienstes die Reflexion in bestimmten Grenzen niederhielt. Der gewaltigen Sphinx bei den Pyramiden, deren Länge 50 *m* beträgt; der Statue des Memnon, welche bis zu 24 *m* ansteigt und schon bei den Römern Bewunderung fand; der Porträtfigur Amenophis' III. vor dem Grabtempel des Herrschers, oder derjenigen des grofsen Ramses; den Alleen von Sphinx- und Widderfiguren — allen haftet derselbe architektonische Charakter, der Mangel individueller Prägung an: sie verkörpern als uralte Typen nur eine Idee. Mit grofser Sicherheit, in stets beharrlicher Treue wird der feste Basalt oder Porphyr behauen, wobei nationaler Habitus den Figuren doch recht entschieden anhaftet: der Körper ist schlank, sehnig; die Kopfform, mit der niedrigen, zurückgehenden Stirn, langgezogenen Augen, vorspringendem Unterteil, mit sinnlich geformten Lippen und hohem Mundwinkel zeigt den semitischen Volksstamm, wie auch den Mangel idealen Sinnes, die Anlage zu nüchterner Verstandesarbeit. Der Körper ist mit Einsicht in den Bewegungsorganismus erfafst, der Kontur sicher gezogen; das Kostüm beschränkt sich meist auf den Lendenschurz; den Kopf deckt eine Art Schutzhaube, die sich bei den Herrschern mit der einfachen oder doppelten Krone, auch mit einem phantastischen, symbolisierenden Aufputz verbindet; der Bart hat künstlichen

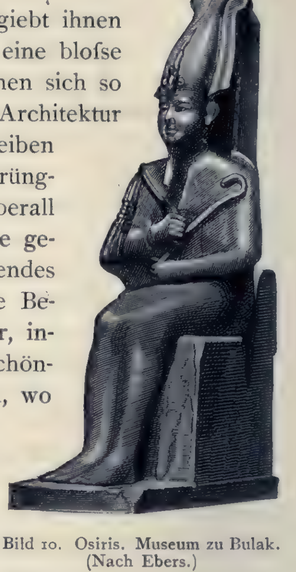


Bild 10. Osiris. Museum zu Bulak. (Nach Ebers.)



Bild 11. Statue eines Priesters. Louvre.

Schnitt (Bild 10). Übrigens gab es einen Formkanon und Zahlenverhältnisse für die menschliche Gestalt, und schon in frühen Epochen gelang es den Künstlern, nationale Typen und auch porträtartige Züge darzustellen. Naturbeobachtung spricht besonders aus den Holz- oder Kalksteinfiguren, bestimmt für die Nischen der Gräber — denn die abgeschiedene Persönlichkeit sollte den Verkehr mit Lebenden nicht unterbrechen. Die *Holzstatuen* wurden mit Leinwand und einer Gipsschicht überzogen, wie jene des Mittelalters, und dann polychromiert. Beispiele solcher alten Technik sind die Figuren des «*Dorfschulzen*» und des Königs *Schafra* im Museum zu Bulak bei Kairo, die Priestergestalten im Louvre (Bild 11), ferner jene König *Chefrens*, des *Rahotep*, der Prinzessin *Nefert*, des hockenden *Schreibers* (Bild 12), des *Teigkneters*.



Bild 12. Der Schreiber. Kalksteinfigur. Louvre. (Nach Ebers.)

So zahlreich aber auch und gewaltig die Steinskulpturen sind, werden sie doch von der Unzahl der in Tempeln, Palästen und Gräbern vorkommenden *Reliefs* überragt, in denen sich das gesamte öffentliche und private Leben abspiegelt. Schon die ältesten Totenkammern besitzen jene illustrierten Urkunden, welche in den Gräbern von Beni-Hassan besonders lebensvoll auftreten. Bezeichnend für den Stil derselben ist, dafs Köpfe und Beine im Profil, die Brust in voller Ausdehnung sich präsentieren; das Auge erscheint nicht verkürzt, sondern in der Ebene liegend. Der Gesamteindruck wird durch allzuviel Detail geschmälert; Perspektive fehlt gänzlich, so dafs nur die Wirkung einer Bilderschrift oder eines Teppichs übrig bleibt. Das meiste ist zudem, obgleich auch wirkliche Reliefskulpturen vorhanden sind, in originaler Weise so hergestellt, dafs die Komposition nicht aus dem Mauerniveau hervorragt, sondern nur durch Vertiefen des Steines am Kontur entlang markiert ist (Basrelief en creux, Koilanaglyphen).

Die WANDMALEREI kam besonders in den Totenkammern zur Anwendung. Ihr Wesen gleicht sehr dem der Reliefs, d. h. man begnügte sich, den Lokalton innerhalb der Umrisse auszubreiten, durch dunklere Striche

das Einzelne zu begrenzen (Bild 4, S. 4). Ähnlich die Bilder in dem sogen. *Totenbuch* (Bild 13), jenem Papyrus, dessen vollständigstes Exemplar das Turiner Museum besitzt. Die Fortdauer der Seele nach dem Abscheiden wird hier in genrehaften Szenen vorgestellt, welche zu den freundlichsten der ägyptischen Kunst gehören. Jener Papyrus ward dem Toten mit in den Sarg gelegt. Die Vorstellungen jenseitigen Lebens darin sind allerdings materieller Natur und übersteigen nicht das Wünschen einer behaglichen Existenz ohne Nahrungssorgen, analog der irdischen; auch hat das Ganze etwas puppenhaft Kindliches, ist nur ein Spiel mit dem Ernst des Todes und stimmt mit der kleinlichen Sorge für die sterblichen Reste des Menschen überein, denen man künstliche Fortdauer sicherte. Dieser Mangel idealen Sinnes tritt am schärfsten bei den Götterbildern auf: um hier Individualität zu verleihen, giebt man ihnen Köpfe jener Tiere, welche auf



Bild 13. Aus dem ägyptischen Totenbuch: das Gericht.

sie Bezug haben. So trägt Ammon den des Widders, Anubis jenen des Hundes (Bild 14); Rhe wird als Sperber, Thoth als Ibis, von den Göttinnen Hathor als Kuh, Pascht als Löwin symbolisiert — eine nüchterne, materielle und geistlose Art, höhere Begriffe und Naturkräfte in die Kunstsprache zu übersetzen. Wenn die Idee einer über den Menschen erhabenen, sein Schicksal lenkenden Potenz nur durch Bilder aus der niedriger stehenden Tierwelt formiert werden kann, über welche der menschliche Verstand gebietet, so ist das ein trauriges Zeugnis für den ägyptischen Materialismus.

Die letzte Blüte jener Kunst in der Epoche der Königsherrschaft zu Sais bietet keine Vergröfserung malerischer Qualitäten, sondern eher Neigung zum Formwesen des alten Reiches neben dem Genufs am Zierlichen: der Sinn für das Kolossale in der Plastik, die Kraft der Phantasie,

der den Jahrhunderten trotzende Geist sind für immer geschwunden. So hatte das Kunstbilden des Nillandes seinen Kreislauf geschlossen, als griechisches Element ihm nahe trat. Aber erst nach Alexander dem Grofsen wird dieses von den Einflüssen der ägyptischen Ideenwelt berührt, und in der römischen Kaiserzeit dringen die Göttergestalten des uralten Naturdienstes mit denen asiatischer Länder zersetzend in die Hauptstadt des Reiches. Auf Ägyptens Boden aber sprossen jetzt frische Blüten christlichen Opferlebens: eine Schar kühner Asceten, edler Märtyrer eröffnet die Pfade zu den Idealen des Jenseits; aus den Zellen der Wüste leuchten die Vorbilder reinerer Kultur; es erhebt sich die christliche Basilika, und aus den Tempeln flüchtet jene häfsliche Schar der Idole. Dafs die ägyptische Kunst ein höheres Ziel nicht erstrebte, liegt im Mangel des Gefühles der Persönlichkeit, der Freiheit. Solange der Mensch sich selbst, seine Würde und Bestimmung nicht erkannte, mufste er innerhalb der äufseren Dinge sich verlieren. Nur wenn der Geist in selbständiger Auffassung die Materie beherrscht, können Architektur, Malerei und Plastik höheres Leben empfangen. Die Naturanlage der Ägypter war nicht ausreichend, jene ewigen Gesetze der Schönheit und Harmonie im Weltall zu begreifen, aus ihnen ihre Kunstsprache zu formen.


Bild 14. Anubis. Malerei.

B. Chaldäer und Assyrer.

Mesopotamien, das Mittelstromland des Euphrat und Tigris, war der Sitz uralter Bildung. Wie in Ägypten der Nil, so gaben auch hier Asiens Flüsse den Anstofs zum Kampf mit Naturmächten, zur Fesselung des Stromes durch ausgedehnte Kanalbauten und Dämme. Indem so die Thätigkeit des Verstandes schon früh erwacht, nach bestimmten Zielen hingelenkt wird, entfaltet sich die Baukunst, zunächst jene praktische, dann eine höhere des Luxus in Terrassen, Palästen und Stufenpyramiden, letztere den Zwecken des Heiligtums und astronomischer Warte dienend. In der ältesten uns zugänglichen Epoche wohnten auf dem Gebiet des späteren Chaldäa zwei verschiedene Stämme; der eine, semitischer Abkunft, ging zum Teil nordwärts, um Assyrien zu bevölkern; der andere gehörte zu jenem grofsen Völkerkomplex, welcher der turanische genannt wird und, in Medien wie in Babylonien angesiedelt, die Keilschrift in ihrer frühesten Gestalt ausgebildet hatte. Die Bibel nennt ihn Cuschiten (Chamiten), welche also nebst den Semiten die beiden Hauptvölker am Euphrat und Tigris ausmachten. Woher jene Urstämme nach Babylonien einwanderten, läfst sich nicht erkennen, da die ältesten Monumente sie als fest verschmolzen darstellen. Ob mit Akkadisch die turanische Nation,

Sprache und Schrift zu bezeichnen sei, ob die Namen Akkad und Sumér die semitische und turanische Hälfte der babylonischen Einwohner bezeichnen (Oppert), oder ob Akkad und Sumér beide von den Ursemiten in Babylonien zu trennen, bleibt noch unsicher. Aufser diesen beiden Volksstämmen, dem assyrischen und dem akkadischen, wohnten im Süden noch die Chaldäer (Kasdim); an Zahl geringer als die übrigen, an Thatkraft überlegen, waren sie als Eroberer ins Land gekommen, hatten Religion und Sitte der Akkadier angenommen und fortgebildet. Stets bemüht, sich unabhängig zu machen, gelang es ihnen zuletzt, ein chaldäisch-babylonisches Reich an Stelle des assyrischen aufzurichten, nach dessen Untergang wir die Reste der Chaldäer in der Übung geheimer Wissenschaften, Magie und Zeichendeuterei, noch bis zur christlichen Epoche antreffen. Die Heilige Schrift nennt in späteren Teilen (Is. 23, 13. Ez. 23, 14) Babylonien chaldäisch. Schon frühzeitig hatte übrigens das assyrische Reich eine Anzahl aramäischer Stämme vom Norden her in sich aufgenommen: daher die in jener Völkermischung auftretende Fusion religiöser Systeme. Mit der überlieferten Wahrheit des Einen, dreifaltigen Gottes treten unklare Begriffe über Geisterwelt, Sterndienst und Heroenkultus auf. Bei den Akkadiern findet sich zwar ursprünglich nur die Idee von guten und bösen Mächten, welche mit den Gestirnen, deren Einflüssen vermengt und in den Monumenten als Leben beherrschende Kräfte menschenähnlich oder als Ungeheuer dargestellt werden. Durch die Semiten ward der Monotheismus eingeführt, und es verschmolzen nun diese Begriffe zu dem um 1500 v. Chr. etwa ausgebauten System des babylonischen Polytheismus mit den oberen Göttern: Anu, Bel (Schöpfer), Ea (Schicksalsgott); eine zweite Trinitas bilden: Sin (Mond), Samas (Sonne) und Ramman (Luft); dann kommen die vergötterten Planeten. Der in Istar (Astarte, Venus, Nana) ursprüngliche Begriff weiblicher Gottheit wird später vervielfältigt, und es treten Anatu, Beltis (Mylitta), Ninkigal hervor. Ursprünglich waren diese Gottheiten nur lokale jener gröfseren Städte, welche für weite Landstrecken soziale und politische Bedeutung erlangten. Von Babel her wurde dann auch nach Assyrien eine Staatsreligion gebracht, wo Asur, der vergötterte Stammvater, den Rang des Ilus oder Bel einnimmt, und durch den Macht wie Gedeihen des Landes repräsentiert wird. Die Auffassung jener Gottheiten war eine durchaus sinnliche, ohne höhere moralische Begriffe, namentlich im Istardienst. Zu ihren symbolischen Darstellungen mit Attributen sind auch die geflügelten *Stiere* mit Menschenhaupt (Bild 15) und die *Löwenkolosse* zu rechnen; besonderer Gegenstand der Verehrung ist endlich der «*heilige Baum*». Durch den Sterndienst waren die Chaldäer schon früh zur Astrologie und Himmelskunde geführt worden, jener priesterlichen Wissenschaft, gepflegt auf den in Form einer *Stufenpyramide* sich erhebenden Tempelbauten und Warten zugleich. Aus den gröfseren Heiligtümern entwickelten sich dann infolge des Zusammenströmens bedeutende

Städte, wie Erech aus dem Kult der Göttin Nana, Larsam aus dem Tempel des Samas; Ur aus dem Mondkult des Sin; Eridu aus dem des Ea; ja es scheint, dafs auch jenes frühe mit dem Götterkult verbundene Königtum aus der Priesterschaft hervorging: daher auch jene alten Stadtkönige sich zunächst als Stellvertreter der Götter bezeichnen. Ähnlich war es in Assyrien mit der ältesten Stadt Assur, wo das Heiligtum des Anu in Verehrung stand. Später als Assur ward Calach gegründet (um 1300), das jetzige *Nimrud,* Residenz unter Salmanassar I. und von mehreren Herrschern bis Sargon mit Palästen versehen. Erst Sennacherib (704 v. Chr.) baut die *Königsburg* an der Stelle des alten Ninua (Ninive), wo auch Asarhaddon, Asurbanipal und alle folgenden Herrscher ihren Sitz nehmen, wodurch die Stadt wieder zur alten Bedeutung kommt. Ninive ist es besonders, dessen zu *Kujundschik* erschlossene Paläste uns die Kenntnis Assyriens vermittelten; denn die Kunstthätigkeit jener Völker war lange Zeit hindurch jeder Anschauung entzogen, oder durch griechische Tradition (Herodot) nur in allgemeinen Umrissen angedeutet, bis durch die Ausgrabungen des französischen Konsuls Botta und des Engländers Layard auf jenem alten Kulturboden eine Reihe der wichtigsten Funde gemacht, auch die Substruktionen ausgedehnter Paläste blofsgelegt wurden: *Thoncylinder,* Skulpturen, Inschriften, *Fragmente von Malerei,* auch eine Fülle chronikalischer Nachrichten, *auf Ziegelstein* mit *Keilschrift* gegraben, traten ans Licht. Ganze Bibliotheken von jenem dauerhaften Material liegen noch unter dem Schutt begraben; wichtige Fundstätten sind noch unberührt, besonders im unteren Mesopotamien, dem Sitz der chaldäischen Hauptorte Ur, Larsam (Ellasar, jetzt Senkereh), Eridu (Abu-Schahrein), Sippara (Abu-Habba), Uruk (Warka). Auch Tempelreste von Backstein kamen hervor, so zu *El Mugeïr,* der alten Stadt Ur, um 2200 v. Chr. gegründet. In den Ruinen von *Sippara,* jetzt Abu-Habba, entdeckte man die Fundamente eines weitläufigen Palastes, in jenen von *Eridu* mächtige Terrassen von Ziegelbau, auf denen ein pyramidal ansteigender Tempel sich erhob. In dem fast 10 Meilen hin sich erstreckenden Trümmerhaufen zu *Mosul* am oberen Tigris haben Layard und Botta wichtige Ausgrabungen unternommen. Man vermutet hier den Boden des alten *Ninive.* Konstruktion und innere Ausschmückung der Königspaläste



Bild 15. Menschenköpfiger Löwe. (Nach Layard.)

werden hier besonders deutlich: sie erheben sich von Backsteinterrassen und setzen sich aus einer Anzahl von Höfen zusammen, um die sich langgestreckte Galerien und Kammern herumziehen; das Ganze ist von Mauern umschlossen. Architektonische Gliederung fand nicht statt, denn dafür mangelte echt künstlerischer Sinn dem unfreien Volke; dagegen schmückte man die Mauern der Prunksäle mit reliefierten Alabaster- oder Kalksteinplatten in Streifen übereinander; der Rest ward mit farbigen, glasierten Thonplatten überzogen. Auch der Fufsboden erhielt Belag von Ziegeln mit geometrischem Ornament, das uralte Muster von Weberei nachahmte: Palmetten, das Motiv der Lotosblume und anderer stilistischer Pflanzen in geschmackvoller Disposition (Bild 16). Der Palast zu *Warka* besitzt Wandbekleidung aus Rautenmustern, mosaikartig durch in den Zement eingedrückte Keile hergestellt (Bild 17). Die Thüren jener Paläste waren mit Bronzeplatten belegt, von denen sich Reste erhielten; überhaupt bevorzugte man in der assyrischen Kunst Metallschmuck: so flankierten den Haupteingang des Palastes eherne, vergoldete Palmbäume. Aus Reliefbildern ersieht man die äufsere Form jener wesentlich gleichen und sonst nur durch die Ausdehnung verschiedenen Bauten, auf Terrassen von 10 bis 12 *m* Höhe in mehreren Geschossen sich erhebend und mit Zinnen bekrönt. Von stützenden Baugliedern ward in gröfseren Räumen bisher nichts entdeckt, doch findet man auf Reliefs Säulen, die wohl von Holz, mit Metall bekleidet, oder nur von Metall waren und eine Doppelvolute im Kapitäl zeigen. Dafs die Assyrer mit der Kunst des Wölbens vertraut waren, geht nicht nur aus den in *Khorsabad* aufgedeckten Kanälen und Resten von Tonnengewölben hervor, sondern auch aus den Reliefs, wo die Thore rundbogig geschlossen und kleinere Gemächer mit Kuppeln bedeckt sind; auch Stadthäuser zeigen bienenkorbartige Aufsätze (Bild 18). Ziegelwölbungen führte man im Rund- wie Spitzbogen aus. Licht und Luft erhielten die inneren Räume durch obere Fenster, meist aus Galerien unmittelbar unter der Decke. Dieses Oberlicht mufste den Reliefs an den Wänden äufserst günstig sein, sie mit Schatten zu versehen. Wie aus Abbildungen ersichtlich diente für *Häuser* das Zelt oder der Pavillon

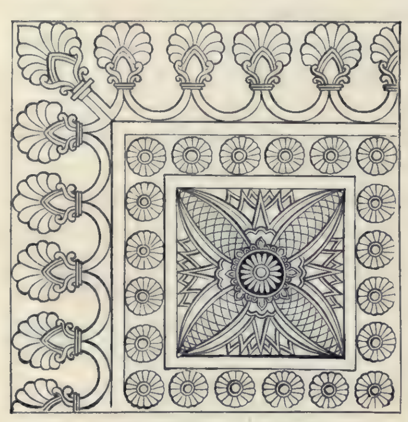


Bild 16. Mosaikboden aus Kujundschik. (Nach Layard.)



Bild 17. Mauerbekleidung aus Warka.

als Vorbild; auch erscheinen sie würfel- und kastenartig, mit schmaler Thür zur Seite und korbartigen Kuppeln. Von assyrischen *Tempeln* ist aus einer Abbildung zu schliefsen, dafs sie mit Giebeldächern versehen waren und an der Front mit Pilastern, die eine runde Verzierung wie aufgehängte Schilde trugen. Das Giebelfeld zeigt quadratische Muster und als Bekrönung eine Art Lanzenspitze; vor dem Tempel stehen Metallkessel.

Fundstätten assyrischer Monumente sind *Nimrud, Kujundschik, Khorsabad.* Wie die Keilschriften besagen, ist der älteste Bau jener des nordwestlichen Palastes zu Nimrud (Calach), aufgeführt mit Benutzung eines früheren von dem kriegerischen Asurnazirabal, dem älteren Sardanapal (884—860), unter dessen Herrschaft die Architektur sich üppiger zu entfalten beginnt. Salmanassar II. (860—825) gründete den Zentralpalast, welchen Tiglath-Pilesar III. umbaute, und aus dessen Material Asarhaddon (681—668) den südwestlichen Palast zum Teil wenigstens herstellte. Durch Salmanassars Züge nach Westen kommt Assyrien in Kontakt mit der heiligen Geschichte, und Tiglath-Pilesar ist jener König, welchen die Bibel (4 Kön. 15, 19) als «Phul» bezeichnet; derselbe war Nachfolger des Asurnisari (754—745). Ihre Blüte erreichte die Architektur unter Sargon (722—705) und Sennacherib (705—681), den Erbauern von Khorsabad und Kujundschik. Sennacheribs Enkel Asurbanipal (669—626), von Griechen wie Römern Sardanapal genannt und nicht historisch aufgefafst, gründete den Königspalast von Kujundschik; seine Regierungszeit umschliefst eine Art Nachblüte assyrischer Kunst. Dieselbe scheint übrigens innerhalb einer Bauepoche von 500 Jahren wesentliche Veränderung nicht erlitten zu haben, abgesehen von dem etwas modifizierten Stil plastischer Werke. Jene im südlichen Mesopotamien lagernden Schichten der alten sich ablösenden Völker, zuerst der Akkadier und Sumerier, dann der Chaldäer, abzugrenzen, war der Forschung bis jetzt nicht möglich; selbst die Anfänge chaldäischer Kunst entziehen sich dem Urteil, obgleich die Monumente bis ins dritte vorchristliche Jahrhundert hinaufreichen. Durch Entzifferung der Keilinschriften, welche Rawlinson, der geniale J. Oppert, Hincks u. a. mit grofser Ausdauer verfolgten, ist uns wenigstens die Baugeschichte jener späteren Paläste erschlossen. Bei den alten Babyloniern war es schon Sitte, in die Tempelgrundmauer Thonprismen zu legen mit Notizen über den Bau. Indem man jedes dieser Täfelchen mit fortlaufender Nummer

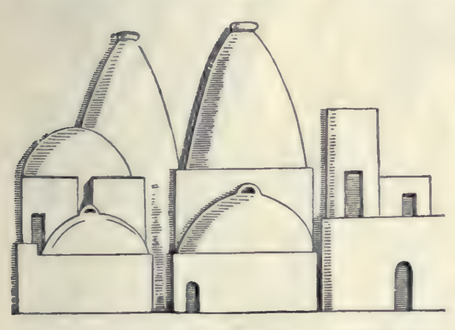


Bild 18. Ansicht eines Wohnhauses. Relief aus Kujundschik. (Nach Layard.)

und das Werk, zu dem solches gehörte, durch Wiederholung der Anfangsworte des ersten Prismas bezeichnete, ist der Zusammenhang deutlich. Die Tafeln sind noch im weichen Zustand mit Eisengriffel

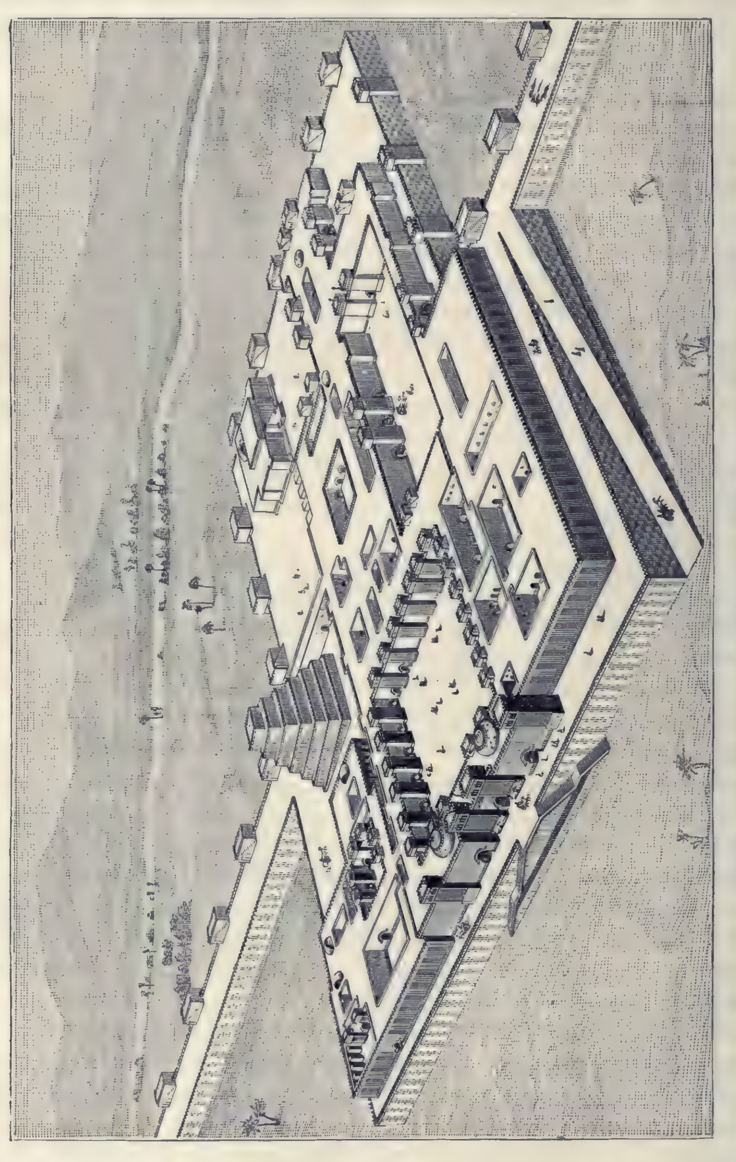


Bild 19. Der Sargonspalast zu Khorsabad. Rekonstruktion. (Nach Place.)

behandelt, dann gebrannt worden; ihre Gröfse wechselt von einem Zoll bis zu einem Fufs im Quadrat. Aus solcher Bibliothek stammen jene chaldäischen Notizen über die grofse Flut, welche George Smith in London

veröffentlichte und welche von allen Freunden biblischer Wahrheit mit hohem Interesse aufgenommen wurden.

Den vollständigsten Plan eines *Königspalastes* (Bild 19) entnehmen wir aus den Ruinen von *Khorsabad:* über weiter Backsteinterrasse erhebt sich der gewaltige Komplex von mehr als 200 Sälen, Gemächern und Kammern, gruppiert um 30 Höfe. Eine mächtige Freitreppe und Auffahrt für Wagen legt sich der Terrasse vor. Hohe, von geflügelten Stierbildern mit bärtigen Menschenköpfen flankierte Portale (Bild 20) leiten zu den Hauptsälen, für Audienzen bestimmt. Am Hauptthor standen zwei bronzene, vergoldete Palmbäume. Säle und Kammern waren mit Reliefs, Statuen, Wandmalerei und Emailplatten geschmückt. Neben dem Palast erhob sich der berühmte *Tempel* des *Bel,* des Nationalgottes der Chaldäer, eine abgestufte Pyramide in sieben Stockwerken, nach den Planeten benannt und in symbolischen Farben glasierter Ziegel prangend, mit astronomischer Warte und dem Heiligtum auf der obersten Terrasse. Nach Herodot betrug die Grundfläche ein Stadium (600 Fufs) im Quadrat, und stand in dem Tempel nur ein Ruhebett nebst goldenem Tische (I, 178 ff.), während Diodor (II, 8 ff.) von goldenen Statuen erzählt, welche die Perserkönige raubten. Letzteres ist glaublich, indem auch Daniel Götzen von edlem Metall anführt (Kap. 5, 4. 23). Um diese Pyramide zog sich eine Treppe, von der aus man zu den verschiedenen Abteilungen gelangte. Der babylonische Kult erforderte Beobachtung des Sternenhimmels, und das Observatorium diente der Priesterschaft. Unter den Ruinen von Babylon hat keine mehr Anrecht, für den Kern jener Tempelanlage zu gelten, als der Trümmerhügel *Birs Nimrud* von über 666 *m* Umfang und gegen 67 *m* Höhe. Es wäre dies jener in der Heiligen Schrift erwähnte Turmbau (1 Mos. 11, 4), wenigstens den Fundamenten nach; denn sämtliche Keilinschriften auf Ziegeln und Cylindern enthalten nur die Namen späterer babylonischer Herrscher, besonders Nabuchodonosors, welcher jene



Bild 20. Thoreingang zu Dur-Sargon. (Nach Place.)

Anlage dem ursprünglichen Plane gemäfs vollendete; er heifst «der Retter, der Weise, Wiederhersteller der Pyramide und des Turmes». Der Anblick jenes ungeheuern Schutthaufens, über dem Gottes Urteil waltete, ist noch immer imponierend: kolossale Mauerstücke, durch eisenharten Kitt verbunden, sind übereinander geworfen; hier und da tritt auch schichtweise gebranntes Mauerwerk hervor; in den untersten Partien erkennt man selbst Wandgliederung, aus konvexen Vorsprüngen und Einschnitten bestehend. Auf dem Gipfel erhebt sich noch eine turmartige Ruine von gegen 14 *m* Höhe, vielleicht der Kern eines Stockwerkes. Ein Reisender erzählt, er habe die Löwen auf dem Gemäuer sich sonnend beobachtet: so erfüllt sich buchstäblich, was der Herr durch Isaias verkündet, nachdem er Chaldäa als seinen Feind, als Land der Götzenbilder und Ungeheuer bezeichnet (Ier. 50, 38): «Also soll Babylon, die Herrliche unter den Königreichen, die berühmte, stolze (Stadt) der Chaldäer wie Sodoma und Gomorrha werden, die der Herr umgekehrt hat. Sie soll nicht mehr bewohnt und nicht mehr aufgebaut werden von Geschlecht zu Geschlecht; der Araber wird dort seine Zelte nicht aufschlagen, und die Hirten werden sich nicht lagern; sondern Steppentiere sollen da hausen und ihre Wohnungen voll Eulen sein» (Is. 13, 19 ff.). Auch in den Ruinen der Königsburg ist der Name des Nabuchodonosor vorherrschend. An sie schlossen sich die berühmten hängenden Gärten an, Terrassen, welche mit Erde gefüllt und bepflanzt wurden. Ein kolossaler Stufenbau war auch das von Xerxes zerstörte sogen. *Grab* des *Belus*, welches die Heiligtümer der grofsen Landesgötter trug. Übrigens haben die Babylonier das Andenken an die Sprachverwirrung in dem Namen überliefert; denn das einheimische Barsip (griech. Borsippa) — aus barar (balal), verwirren, herzuleiten — erinnert an jenes durch die Heilige Schrift von Babel überlieferte Ereignis. Das alte Borsippa blieb stets Mittelpunkt astronomischer Studien. An den Palastbau zu Khorsabad schlofs sich eine ausgedehnte Stadt, deren sieben Thore im Rundbogen sich wölbten: Erbauer derselben und des Palastes war König Sargon. In Balawat, einem östlich von Mosul befindlichen Trümmerhügel, entdeckte man den von Asurnazirabal (884—860) errichteten Tempel; auch fanden sich daselbst eherne, mächtige Platten mit Flachreliefs, welche einst die Thüren eines Hauptportales bedeckten. Als Unterlage diente das vielfach zu jenen Bauten verwendete Zedernholz (Strabo 16, 1).

PLASTIK und MALEREI der alten *Chaldäer* in ihrer Entwicklung zu überschauen, ist noch nicht möglich. Was vorliegt, sind Thonarbeiten oder Stempel von Stein mit vertieften Bildern zum Abdruck in Cylinderform. Dargestellt findet man Kämpfe von Schutzgenien mit Dämonen und wilden Tieren, mythische Heroen oder Herrscher, deren finsteres Wesen jener Kunst eigentümlich ist im Gegensatz zur Ruhe ägyptischer Darstellungsweise, wobei man den harten, zur Gewaltthat neigenden Sinn

jener östlichen Völker wohl herausfühlt. Unter den Ausgrabungen von *Telloh* machte sich auch das Fragment eines Grabsteines bemerklich, welches eine Bestattungsscene in roher, primitiver Art vorstellt. Dagegen bekunden mehrere Thon-, Bronze- und auch *Steinfiguren* naturalistische, aber doch vorgeschrittene Technik: so das Fragment einer sitzenden Gestalt,



Bild 21. Bild 22.
Köpfe aus Telloh. Louvre.

des *Fürsten Gudéa* (Louvre), dessen Arme und Hände schon Sinn für den körperlichen Organismus verraten. Mehrere *Köpfe* von ausgesprochen semitischem Typus (Bild 21 u. 22) zeigen Trieb nach Charakteristik und Natürlichkeit, dabei den kräftigen, willensstarken, aber auch harten Zug, welcher jenem Volke eigen ist. Insofern überragen sie die Werke der assyrischen Tochterkunst, welchen solche Schärfe der Auffassung mangelt. Dafs sie



Bild 23. Friedensschlufs. Relief aus Nimrud. (Nach Layard.)

aber höher ständen als die besseren ägyptischen Produkte, läfst sich nicht beweisen; denn auch da begegnet man Figuren mit dem Stempel des Volkstypus und selbst des Porträts. Die in Telloh gefundenen Sachen reichen zum Teil selbst bis 2500 v. Chr. hinauf. In den Museen von London, Paris, Berlin begegnen wir dann zahlreichen Werken *assyrischer* Kunst, der jüngeren *Plastik* jenes Landes, hauptsächlich *Reliefs* aus den Königspalästen, welche man den Fundstätten Nimrud (Bild 23),



Bild 24. Stele des Königs Asarhaddon aus Sendschirli. Museum zu Berlin. (Nach v. Luschan.)

Khorsabad und Kujundschik gemäfs benannt hat: sie schildern Leben und Thaten der Herrscher, starres, höfisches Zeremoniell, dann wieder bewegte, leidenschaftliche Motive von Jagd und Krieg, alles in realer Weise mit kräftiger, aber schematischer Markierung einzelner Körperteile, Muskelpartien und Stellungen, wie eine offizielle Chronik despotisch regierter Völker. Die Gestalten sind voll und kräftig, dem Typus nach semitischen Ursprungs; Haar und Bart treten immer in künstlicher Lockenform auch bei Tieren auf. Das Kostüm der Herrscher (Bild 24) und Hofbeamten ist stets reich verbrämt; Geister und Dämonen werden durch mächtige Flügelpaare bezeichnet; die Portalwächter sind geflügelte Stiere mit Menschenkopf.

Ebenso wie in der ägyptischen Plastik bleibt das Wesen

des Reliefbildes stets das einer fortlaufenden, hieroglyphischen Erzählung ohne Perspektive und künstlichen Gruppenbau. Am natürlichsten erscheinen Kampf- und Jagdmotive; Frische und Lebendigkeit herrscht besonders in Tierszenen, ja hier wird der Drang, vom Konventionellen sich loszumachen, recht deutlich, und einzelnes, z. B. die *sterbende Löwin* aus *Kujundschik*, ist treu dem Leben entnommen. Pferde sind richtiger gezeichnet als bei den Ägyptern, auch wirkt die Anordnung bei Reiterkämpfen natürlicher. Als Material jener Reliefs diente Alabaster oder gelber Kalkstein; es scheint sogar, dafs früher alles bemalt worden sei, wie ja auch in der älteren griechischen Plastik die Polychromie eine bedeutende Macht ausübte. Jene schon erwähnten, zu Mosul entdeckten *Bronzeplatten* zeigen denselben Stil wie die Reliefs (Londoner Museum); sie behandeln den Triumphzug Salmanassars II. (860—825) mit vieler Lebendigkeit. Von *Statuen* hat sich nur wenig gefunden; als älteste möchten jene im Londoner Museum aufbewahrten der *Mylitta* und des *Königs Asurnazirpal* zu gelten haben, beide von gedrungenem Körperbau in noch unfreier Haltung. Die mächtigen



Bild 25. Gemalter Fries. (Nach Layard.)

symbolischen *Thorwächter* sind übrigens halb als Relief, halb als Rundfiguren behandelt, indem sie mit Brust und Kopf aus der Fläche heraustreten. Jedes dieser geflügelten Tier- und Menschenwesen erhielt drei vordere Extremitäten, damit sowohl für Seiten- wie für Frontansicht die nötige Zahl vorhanden sei. Der Prophet Daniel erwähnt auch der Götzenbilder von Erz, Silber, Eisen, Holz und Stein (5, 4. 23; vgl. Is. 40, 19; 41, 7). Nur wenige Überreste von *Malerei* sind uns überkommen, zunächst aus emaillierten Platten zusammengesetzte *Wandbilder*: Herrscher- und Priestergestalten mit doppelten Flügelpaaren; Löwen oder andere Tiere; als Einfassung Rosetten. Der Prozefs des Emaillierens liefs nur einige Farben zu: auf blauem Fond erscheint die Zeichnung in Gelb, dazu kommt Schwarz; Rot und Weifs dienen für Ornamente. Aufser jener durch Metallplatten hergestellten Wanddekoration finden sich zu Khorsabad und Nimrud auch Spuren von Malerei auf Gipsgrund. Das gewöhnliche System der Ausschmückung jener Palastgemächer bestand darin, dafs über den an der Mauer sich herumziehenden Relieftafeln ein gemalter Fries auftrat (Bild 25) als Übergang zur polychromierten und vergoldeten Holz-

decke. Der Stil war kein anderer als jener in den Reliefs; plastische Wirkung mangelte. Übrigens findet sich beim Propheten Ezechiel (23, 14—16) eine auf das Bündnis der Juden mit Chaldäa hinzielende Stelle, wo von Wandmalerei die Rede ist: «Als sie Männer sah an die Wand gemalt, Bildnisse der Chaldäer, durch Farben erkennbar, gegürtet um die Lenden, mit farbigen Turbanen, anzusehen wie Fürsten, wie Söhne Babylons.»

Was die Erzeugnisse der KLEINKUNST betrifft, so folgte sie den Bahnen jener allgemeinen Stilrichtung; aber es mischen sich hier, besonders in den Elfenbein- und Bronzesachen, auch fremde, namentlich ägyptische Formen ein, was bei dem regen Verkehr der Nationen auf diesem Gebiete wohl erklärlich ist. Zu den besten Werken rechnet man die Tiermotive, welche auch bei Reliefs durch Züge von Naturbeobachtung interessant werden, so die gegossenen *Löwen von Bronze* bis zu 30 *cm* Länge, mit runder Handhabe, wohl zu Gewichten bestimmt; aufserdem finden sich getriebene und gegossene *Ornamente* für Thronsessel, Schwertgriffe, *Schalen* mit gravierter und getriebener Arbeit, *Jagdszenen*, phantastischen Tieren, der ältesten griechischen Vasendekoration ähnlich. Dafs den Assyrern die Technik des *Emails* vertraut war, erhellt aus den Wandbildern; sie verstanden aber auch in Eisen, Elfenbein, Gold, Silber zu arbeiten. *Weberei und Stickerei*, diese echt orientalische Kunst, hatte nicht minder Aufschwung genommen, wie aus den Verbrämungen, Besätzen und Mustern der Gewandung zu ersehen, auf welche man vielen Wert legte.

Überblicken wir nun das Ganze der assyrischen Kunst, so lassen sich in der jüngeren als Erbin der chaldäischen wesentliche Fortschritte innerer Entwicklung nach seiten des Naturwahren schwerlich auffinden: die ältere Plastik ist der späteren vielmehr überlegen in der Richtung zum Individuellen; ja der ernstere Zug chaldäischer Monumente wird vielfach durch das höfische, geistlose Zeremoniell in der Tochterkunst verdrängt. Gewisse Unterschiede zwischen den Produkten von Nimrud und späteren sind vorhanden: ein Fortgang zum Höheren aber bleibt jener nüchternen Reflexion gänzlich verschlossen. Der Druck asiatischen Despotismus hielt auch die Kunst in Banden: der Tempel ist mehr Annex des Palastes, dient astronomischer Forschung, staatlicher Nützlichkeit; die Priester sind Sklaven des Despoten und, wie aus dem Propheten Daniel ersichtlich (2, 5), mit Leib und Besitz der Laune desselben unterstellt. So verherrlichte die assyrische Hofkunst den Luxus, die oft grausamen Thaten der Herrscher, und kein gemütvoller Zug, dem des ägyptischen Totenbuches ähnlich, belebt jene Reihen aufmarschierender Krieger, wilder Schlacht- und Jagdszenen, finsterer Dämonenkämpfe; selbst der zechende *Asurbanipal* — daneben die thronende Königin, eine der höchst seltenen Frauenfiguren — am Relief von Kujundschik (Londoner Museum) sieht aus wie ein Despot, welcher sich labt an der Erinnerung böser Thaten.

C. Perser und Meder.

Man hat die persische Kunst als Erbin der chaldäisch-assyrischen betrachtet, wie dies aus den politischen Verhältnissen sich wohl hätte ergeben können; aber in Wirklichkeit hängt dieselbe, als reine Hofkunst und dem erobernden Despoten huldigend, mit verschiedenen Einflüssen zusammen, wie sie den über ihre Stammesgrenzen hinaus eilenden Völkern nahe treten. Auch kann man sich der Thatsache nicht verschliefsen, dafs auswärtige Künstler, wie Telephanes aus Phokäa, in den persischen Dienst berufen wurden. Ein abschliefsendes Urteil über die Verhältnisse ist noch nicht möglich, da neuere Ausgrabungen an den alten Königssitzen vieles Material zu Tage brachten. Was die medische Kunst betrifft, so sind wir hier auf Berichte älterer Autoren angewiesen, da sich noch keine Denkmäler aufgefunden haben. Von der Königsburg zu *Ekbatana* erfahren wir, dafs sie gleich chaldäisch-assyrischen Bauten terrassenförmig und festungsartig in sieben Stockwerken sich erhob, dafs ihre Mauern in symbolischen Farben strahlten, also wohl planetaren Einflüssen unterstellt und mit glasierten Ziegeln bedeckt waren. Man vermutet den Ort jenes älteren Ekbatana in dem jetzigen Takt-i-Ṣuleiman, südlich vom Kaspischen Meere. Unter Cyrus bricht das medische Reich zusammen, die Perser werden seine Gebieter und ergiefsen sich nun in breiten Zügen über Mittel- und Vorderasien, dringen mit Kambyses in Ägypten ein und suchen das Hellenentum zu unterjochen, bis sie an dem Heldensinn Alexanders scheitern. Es resultiert nun aus diesem ganzen Werden des persischen Reiches im Kontakt mit andern Nationen der Typus seiner monumentalen Kunst. Die Königssitze der Perser waren in dem eroberten Babylon, in Susa, in dem späteren Ekbatana (Hamadan) und zu Pasargadä. Denkmäler aus der Zeit der älteren Dynastie (Cyrus) finden wir im Thale zu *Polvar* an der Strafse von Ispahan nach Schiras. Das vom Volke so genannte Grab der Mutter Salomons ist ein aus gewaltigen Steinmassen in sieben Abteilungen errichteter Terrassenbau mit Giebelhaus, das an ältere ionische Architektur erinnert. In einem nahen Palaste fand sich das *Reliefbild des Cyrus* mit der Keilinschrift: «Ich bin Cyrus der Achämenide.» Der Eroberer tritt hier nicht mit orientalischem Gesichtstypus auf, sondern erinnert durch die rundliche Kopfbildung mit kurzem Bart eher an einen Griechen: er ist mit doppeltem Flügelpaar versehen, wie die symbolischen Gestalten der Assyrer, und trägt hohen Kopfschmuck, den ägyptischen Königen ähnlich. Vom Palast desselben sind nur wenige Pfeiler und eine Säule noch übrig. Der späteren Epoche unter Darius und Xerxes gehören die Ruinen von *Persepolis* in der Ebene von Merdascht gegen Schiras hin. Es sind weitausgedehnte Terrassen und Treppenbauten über den die Ebene beherrschenden Bergrücken verteilt, welche stattliche Paläste trugen. Fast scheint es, als ob spätere Herrscher die früheren Anlagen nicht beachtet, sondern neue Prachtsäle

errichtet hätten. Vorhanden sind nur noch Reste eines hohen Portals mit den geflügelten Stiermenschen, wie in der assyrischen Architektur, ferner eine Anzahl von Marmorsäulen und Trümmer eines Aquädukts. Zu seiten der marmornen Doppeltreppe finden sich Reliefs von Prozessionen. Der

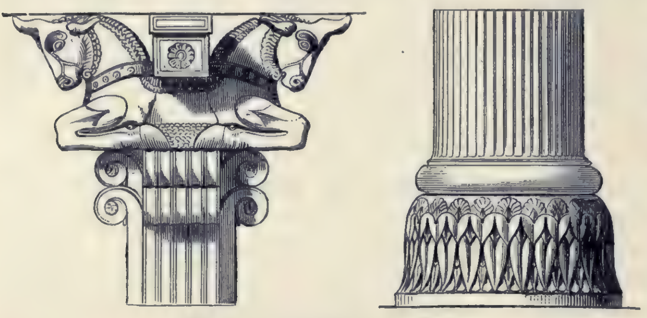


Bild 26. Säulenkapitäl und Basis.

Charakter jener Anlage zeigt Verschmelzung chaldäisch-assyrischer, ägyptischer und ionisch-griechischer Bauelemente: die Terrasse ist assyrisch, ebenso sind es die Portale mit den symbolischen Gestalten der Flügelstiere, die Reliefs mythischer Tierkämpfe, die Behandlung der Haare und Bärte. Der marmorne, schlanke Säulenbau, der Zahnschnitt, die Dreiteilung der Architrave weisen auf ionisch-griechische Kunst hin; ägyptischen Ursprungs ist das hohe Kranzgesims mit drei aufgerichteten Blätterreihen. Echt persisch aber stellt sich das Säulenkapitäl dar, aus zwei mit dem Rücken zusammenstofsenden Tierkörpern des Einhorns oder Stieres gebildet, dessen Einsattelung den Längsbalken der Decke trägt, während die Säulenbasis einem umgestülpten Kelch mit überfallenden Spitzblättern gleicht: Vorbild mag die Holzarchitektur geliefert haben (Bild 26). Die alten *Königsgräber* in der Nähe von *Merdascht* sind durch ihre in den Fels gehauenen Fassaden merkwürdig, in deren Mitte eine Thüre mit dem ägyptischen hohen Kranzgesims zwischen Halbsäulen mit Einhornkapitälen sich findet. Oberhalb der Säulen ein Gebälk mit griechischem Zahnschnitt, dann ein Aufsatz mit zwei Reihen von Figuren, zuletzt die Gestalt des Königs, am Feueraltar opfernd. Über den Palast von *Susa* ist im letzten Jahrzehnt durch Son-



Bild 27. Kampf mit dem Einhorn.

dieren der Trümmerstätte Aufschlufs gekommen. Artaxerxes Memnon hatte ihn auf den Fundamenten eines älteren, von Darius herstammenden errichten lassen: Grundlage ist eine Plattform, zu der mächtige Treppen emporführen. Es folgt dann ein von Säulenhallen begrenzter Hof, aus dem ein Doppelportal in den Thronsaal des Königs führte. Die hier entdeckten Säulen gleichen jenen von Persepolis; ihre Kapitäle zeigen üppige, barocke Formen. Kern der Bauten ist Ziegelstein; die Wanddekoration bilden emaillierte Thonplatten, welche Friese von schreitenden Kriegern oder Löwen, durch Ornamentstreifen begrenzt, darstellen. Vergleichen wir den Charakter solcher persischen Reliefbilder mit dem der assyrischen, so ergiebt sich, dafs erstere nicht sowohl Historisches in chronikalischer Form erzählen, sondern mehr in allgemeiner Art höfisches Zeremoniell, festliche Aufzüge, Huldigung unterjochter Völker. Die



Bild 28. Sieg des Darius. Relief aus Baghistan.

königliche Macht ward auch durch den Kampf mit dem sagenhaften Einhorn verdeutlicht (Bild 27); an Energie des Ausdrucks aber stehen persische Reliefs hinter den assyrischen zurück. Von historischen Motiven ist nur eine in den Fels gehauene *Skulptur* bekannt, jene im heutigen *Baghistan,* welche den Sieg des Darius über gewisse Aufrührer darstellt: der König setzt den Fufs auf den Körper des am Boden liegenden Feindes und blickt auf eine Anzahl gefesselter Männer; darüber der Schutzgenius und die erklärende Inschrift (Bild 28).

So war es Aufgabe der persischen Kunst, nur in eklektischer Weise die in den Völkern Mittelasiens auftretenden Elemente zu einem gewissen Gesamtbilde zu vereinigen und ihnen auch nationale Formen zu geben, jedoch ohne hinreichende Kraft, dem Verschmelzungsprozefs mit originalem Kunstcharakter einen Weg zu bereiten. Die religiöse und moralische Kultur der Perser war solchem nicht günstig. «Sie bedurften keiner Götterbilder,» bemerkt Herodot (I, 131), «weil sie nicht wie die Griechen den

Göttern menschliche Natur und Gestalt beilegen.» Sie bedurften sogar keiner Tempel, weil die Opfer auf den Bergen oder sonst in freier Natur gebracht wurden. Es fehlte somit an äufseren Momenten zur Entstehung eines tieferen Kunstlebens. Auch der Geist ihrer Kultur hat etwas Abstraktes, Einförmiges, gestützt auf den Kampf der beiden Prinzipe von Licht und Dunkel, welche die Welt durchziehen. Mit dem Dualismus solcher Lehre verband sich unbeschränkte Despotie, so dafs, während Ormuzd selbst seinen Gegner neben sich duldet, der Herrscher ohne Widerspruch bleibt. So konnte auf der Basis reiner Verstandesbegriffe und praktischer Gegensätze eine dauerhafte, sittliche Lebensform nicht entstehen, obgleich manches Gute aus der Pflicht resultieren mufste, das Unreine zu bekämpfen, stille Thätigkeit und Ordnung zu pflegen, dem Reiche des Lichtes zum Siege zu verhelfen. Aber aufser dem schrankenlosen Despotismus, welchen selbst die Priesterkaste nicht zu bestreiten wagte, stand einer besseren sittlichen Kultur auch die Polygamie entgegen, welche einen abermaligen Widerspruch enthält gegen die Lehre vom Dualismus: man hätte nach solcher erwarten müssen, dafs das Prinzip der Ordnung und Sittenreinheit die monogamische Ehe mit allen daraus resultierenden Konsequenzen verlangte. Solche Verfassung des Staates und der Familie hinderte jedes selbständige, moralische Aufblühen des Volkscharakters und entzog der Kunst ihre edelsten Triebe, so dafs auch das persische Reich, nachdem es im göttlichen Weltplan seine Aufgaben erfüllt, wie die übrigen Reiche Asiens in Willkür und Üppigkeit endete.

D. Phönizien und Kleinasien.

Phönizier.

Die *Phönizier* gehörten zum semitischen Volksstamm und bildeten eine regsame, handeltreibende, der Schiffahrt kundige Nation, deren Berührung überall neue Kulturelemente vermittelte. Vorwiegend nüchternen Geistes, haben sie auch in der monumentalen Kunst nur durch technisches Geschick sich hervorgethan, wie ihre Quadermauern, ihre aus dem Felsen gehauenen Sockel, auf denen kleine Tempel stehen, und ihre runden Denkmale über Felsengräbern darthun. Künstlerische Phantasie haben sie nirgends geoffenbart, am wenigsten in ihren Heiligtümern, die nur als ummauerter Hof mit Cella, dem Behältnis göttlicher Symbole, sich darstellen. Die wichtigste Fundstätte phönizischer Ruinen ist das alte Marathus, jetzt *Amrith.* Wir finden hier neben einzelnen *Tempelcellen* auch *Felsengräber* mit dem darüber konstruierten runden Tumulus und der ägyptischen Pyramidenform, letztere allerdings zuweilen in sonderbarer Verbindung mit dem Unterbau. Das Grab selbst liegt im Felsboden und besteht aus Kammern, zu denen ein Gang hinabführt (Bild 29). Erinnert diese Konstruktion an ägyptisches Begräbniswesen, so zeigt das

bedeutendste jener Monumente durchaus originalen Charakter: auf quadratischer Basis erhebt sich ein dreifach abgestufter Cylinder mit kuppelartigem Abschlufs (Bild 30). Dem Unterbau entragen vier derb gemeifselte Halbfiguren von Löwen; als Ornament dient an den obersten Absätzen ein treppenartiger Zinnenkranz mit Zahnschnitt darunter. Die Tempelcellen in Amrith bauen sich aus einfachen Quadern auf, oder bestehen aus Monolithen; die bedeutendste erhebt sich bis zu $5^1/_2$ *m* Höhe und besitzt eine aus dem Felsboden gehauene Umfassung. Die Front des Heiligtums ist geöffnet; als Abschlufs dient das ägyptische Kranzgesims. Dasselbe wiederholt sich an zwei andern Bauten. Neben diesen Monumenten und Tempelcellen sind noch die Fassaden der Gräber zu beachten, welche kleinen, auf Säulen ruhenden Giebelhäusern ähnlich sehen; so zu *Dschebail*, dem alten Byblus, und zu *Maschnaka*. Auf phönizischen Ursprung sind dann noch mächtige Uferbauten zurückzuführen, so auf der Insel *Arvad* (Aradus), gegenüber von Syrien, und an einigen Stellen des afrikanischen Küstenlandes.



Bild 29. Gräber von Amrith. Pyramidenform. (Nach Perrot et Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquité.)

Von PLASTIK haben sich nur wenige Reste gefunden, denen originaler Typus mangelt. Alle Götteridole sind von primitivster Form. Was die Alten vom Moloch berichten, pafst auf die Figur eines Stieres oder stierhäuptigen Menschen: so mag hier ein ähnlicher Götterbegriff wie in Ägypten sich dargestellt haben als Verquickung mit dem Naturleben. Auf Ägypten deuten auch die gewaltigen, jetzt im Louvre befindlichen *Sarkophage*, deren ältester, in *Saida* gefunden, inschriftlich dem König Esmunazar von Sidon angehörte. Andere, bei Sidon, Tortosa und Byblus entdeckte zeigen ägyptische Form, sind aber in den Reliefs gräcisierend. So jener schöne Sarkophag mit den Klagefrauen in Konstantinopel

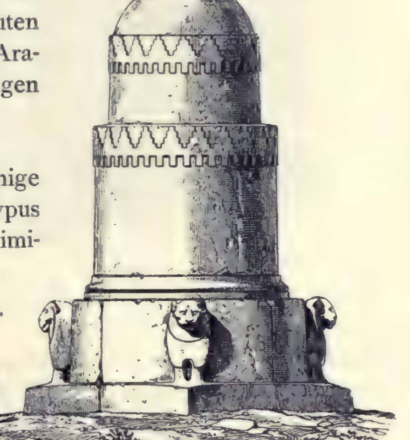


Bild 30. Grab von Amrith. Cylinderform. (Nach Perrot et Chipiez, Hist. de l'Art dans l'Antiquité.)

(Bild 31). Eine phönizische Denksäule enthält die Sphinx mit der ägyptischen Königskrone; andere besitzen geflügelte Tiere, wie die Monumente zu Ninive. Auch die geflügelte Sonnenscheibe kommt vor. Reicher als an den heimatlichen Fundstätten ist die Ausbeute in den phönizischen Kolonien Karthago und *Cypern*. Letztere war der günstigen Lage und der Häfen wegen ein bedeutender Handels- und Verkehrsplatz benachbarter Völker. Die Monumente jenes Landes, über welche zahlreiche, vom amerikanischen Consul Palma di Cesnola unternommene Ausgrabungen neuerdings Licht gespendet haben, lassen denn auch



Bild 31. Der Sarkophag der Klagefrauen. Konstantinopel. (Nach Hamdy Bey et Reinach, Une Nécropole royale à Sidon.)

hier den Strom ägyptischen, assyrischen und griechischen Kunstlebens fühlen. Dazu trugen die politischen Geschicke der Insel bei: im 15. Jahrhundert v. Chr. war Cypern von Thutmes III. erobert worden, 707 ward es von dem Erbauer Khorsabads, König Sargon, abhängig, dann zeigt sich griechisches Element in den Kolonien wirksam. Von den auf der Insel durch Cesnolas Hilfe entdeckten Monumenten ist das Heiligtum der Aphrodite zu *Golgoi* das wichtigste. Dieser *Tempel* bildet ein Rechteck von 10 zu 20 *m*, hat zwei Portale, eines an der schmalen, das andere an der langen Seite, und enthielt eine grofse Zahl von Postamenten für Statuen, Votivfiguren von Opfernden oder Betenden, von denen sich noch

mehrere hundert in verschiedener Gröfse fragmentarisch nebst Reliefs vorfanden. Diese jetzt dem New-Yorker Museum einverleibten plastischen Werke lassen die ägyptische, assyrische und griechische Kunstrichtung wahrnehmen: allen Figuren ist starre, gebundene Haltung, neben dem langen Gewande der ägyptische Hüftschurz und Halsschmuck, neben bärtigem, semitischem auch zarterer Gesichtstypus eigen; mehrere über Lebensgröfse hinausreichende lassen die Mängel der Technik besonders fühlen, z. B. die Gestalt eines Herkules, eines Opferpriesters mit dem Becher und der der Venus heiligen Taube. Aufser plastischen Arbeiten fand sich noch in den alten Gräbern zu *Dali, Alambra* und *Larnaka* eine Anzahl polychromer *Thonvasen* mit Zickzack-, Schachbrett- oder Rautenmustern, der Weberei entnommen, oder mit Spiralen, konzentrischen Kreisen, daneben auch mit Menschen- und Tiergestalten dekoriert, alles von sehr primitiver Zeichnung. Einzelne Gefäfse sind ganz in Tierform, andere blofs mit einem Kopf am Ausgufs versehen. Neben Thonsachen fanden sich *Metallarbeiten,* Waffen und Schmuck in Kupfer und Bronze. Stattliche Ausbeute lieferten besonders die Schatzkammern eines alten Tempels in *Curium*: sie enthielten Ringe mit geschnittenen Steinen, Armbänder, Halsketten u. a. im gemischten Stil Assyriens und Ägyptens. Dieser tritt noch bestimmter an Schüsseln und Schalen hervor, welche auch geübtere Hand zeigen, so besonders an der silbervergoldeten *Schale* mit getriebener Arbeit aus *Curium,* welche inmitten den Kampf eines geflügelten Helden mit dem symbolischen Löwen trägt, im Kreise herum wieder Kampfszenen und fabelhafte Tiere, darunter die Sphinx; zwischen den Gruppen aufrecht stehendes Ornament (Bild 32). Trachten und Kopfbedeckung ergeben assyrische mit ägyptischen Formen. Eine silberne *Schale* von *Amatus* (Fragment) ist mit Skarabäen und auch mit der Sphinx dekoriert; eine Patera aus Golgoi mit Lotosblüten und Wasservögeln. Alle diese technisches Vermögen offenbarenden Werke der Kleinkunst zeigen, wie arm an Phantasie und Originalität das phönizische Volk geblieben ist, da solche Motive andern Stoffkreisen entlehnt werden mufsten; es wird aber zugleich aus jener Stilmischung in der Plastik Cyperns auch der Connex frühgriechischer Kunst mit der orientalischen deutlich.



Bild 32. Schale mit assyrisch-ägyptischen Darstellungen aus Curium.

Kleinasien.

Unter den Stämmen jenes Landes waren die *Lyder*, *Phrygier* und *Lycier* geistig hervorragend; erstere, am Flufsgebiet des Mäander sitzend, wurden seit 700 den Nachbarstaaten immer gefährlicher, bis sie unter Krösus selbst die eingewanderten Griechen beherrschten. Um die Mitte des 6. Jahrhunderts erlagen sie der Macht des Cyrus, welcher ihre Hauptstadt Sardes eroberte und Lydien dem persischen Reiche zufügte. Auf jenem Boden finden sich die ältesten Monumente Kleinasiens, und zwar Grabdenkmäler, welche über runder Basis in Kegelform aufsteigen, so das Grab des *Tantalos*. Die Mitte jener Tumuli enthält eine quadratische Totenkammer, durch horizontal geschichtete und hervorragende Steinplatten in spitzbogiger Form geschlossen. In der Nähe des alten Sardes finden sich drei solcher kegelförmigen Tumuli, vermutlich Grabstätten der Könige. Die *Phrygier* bewohnten den mittleren, waldreichen Teil des Landes; ihre Denkmäler treten als *Felsgrotten* auf, mit künstlichen Fassaden und Giebelaufsatz, die Front mit teppichartigem Ornament überzogen, welches ein Rahmen von geometrischen Mustern umschliefst. An der Spitze des Giebels findet sich die auch in Assyrien übliche Doppelvolute; unten öffnet sich der schlichte Eingang zur Grabkammer. Das bedeutendste jener Denkmäler ist das Grab des *Midas* bei *Doganlu*, welches bis 13½ *m* Höhe ansteigt und ein gefälliges Muster in Kreuz- wie quadratischen Gliedern aufweist. Andere Monumente besitzen wirkliche Architekturformen: Giebel, Gesims nebst Zahnschnitt und Säulen mit Kapitälen. Die an der Südküste wohnenden *Lycier* haben in ihren Gebirgen dem *Felsengrab* besondere Ausprägung und zwar mit architektonischem Sinn verliehen: teils besitzen jene Denkmäler die Form eines isolierten Sarkophages mit Unterbau und Wölbung als Abschlufs, oder sie sind in den Felsen gehauen und bieten völlige Imitation eines Holzbaues, sich kreuzender Balken mit Giebeldach. Die steil ragenden Felswände von *Myra*



Bild 33. Das sogenannte Harpyendenkmal aus Xanthos.

sind mit einer Unzahl solcher an- und übereinander gereihten Steinfassaden bedeckt — eine wahre Totenstadt monumentalen Ernstes. Andere solcher Gräber finden sich zu *Xanthos*, *Phellos*, *Antiphellos* und *Telmessos*. Neben üblichen Bauformen tritt dann noch ein dritter, gräcisierender Typus auf mit ionischem Säulenbau, so zu *Kyaneö-Jaghu* und an den schon genannten Orten, welcher vermutlich die ältesten Repräsentanten jener griechischen Stilweise in sich schliefst. Ein Denkmal aus *Xanthos* (Bild 33), jetzt in London (Brit. Museum), zeigt ionisierende Architektur sogar als Freibau: auf quadratischer Basis erhebt sich eine gut konstruierte Cella mit bildnerischer Dekoration (Bild 34). Diese Gräberbauten Lyciens mögen nicht über das 5. Jahrhundert v. Chr. hinaufgehen. In neuerer Zeit hat man die Felsgräber *Paphlagoniens*, welche sich durch offene Portiken auszeichnen, näher erforscht: die Kapitäle zeigen hier wulstige Gestalt, einmal (Iskelib) auch ruhende Tiere; in Hambarkaya sieht man am Giebelfelde zwei Löwen zu seiten einer Stele aufrecht sich gegenüber. Andere Monumente zu Aladja und *Kastamuni*. Hervorragende Palastruinen besitzt *Uejük* in *Kappadocien*, und zwar mit kolossalen Sphinxen und Friesen schreitender Gestalten. In dem nicht weit entfernten *Boghaz-Köi* entdeckte man ein mit Löwenköpfen besetztes Portal, zu *Yasili-Kaja* Reliefs eines Felsengrabes; wir begegnen hier auch dem Doppeladler als Symbol, wie er später durch die Kreuzfahrer in Europa bekannt und als Wappenschild gebraucht wurde, sowie der geflügelten Sonnenscheibe. Ein Felsrelief zu Ibris zeigt Kolossalfiguren semitischer Rasse. Im nördlichen *Syrien* sind *Marasch*, *Sendschirli* und *Karchemisch* Fundstätten von Reliefs, welche an die Kunst Mesopotamiens erinnern. Eines der bedeutendsten jüngeren Monumente Kleinasiens ist der auf dem Gipfel des *Nemrud-Dagh* von Antiochus I., Fürsten von Kommagene, errichtete *Tumulus*, mit weitem Unterbau von Terrassen. Kolossale sitzende Statuen des Königs und der Landesgötter, aus Quadern konstruiert und dann gemeifselt; Reliefs von Herrscher- und Götterfiguren, auch ein mächtiger Löwe, das Horoskop des Antiochus tragend, wurden entdeckt. Durch griechische Inschriften läfst sich feststellen, dafs jene Werke dem letzten vorchristlichen Jahrhundert ihre Entstehung verdanken. Angesichts solcher Monumente Kleinasiens fühlt man nun doch heraus, dafs wir uns auf jenem von den Strömen alter Kultur durchkreuzten Boden endlich der klassischen Kunst genähert haben.


Bild 34. Relief vom Harpyendenkmal.

Hebräer.

Die jüdische Kunstübung ist zunächst an das *heilige Zelt* geknüpft, über welches Gott selbst dem Moses Vorschriften erteilt hatte (2 Mos. Kap. 25 bis 27). Als tüchtig, in Gold, Silber und Erz zu bilden, sowie Holzwerk zu fertigen, Steine zu schneiden, auch Teppiche zu weben, sind genannt: Beseleel und Ooliab (2 Mos. 31, 1—11), denen Gehilfen unterstanden, passend, das Werk zu vollenden, wie es dem Moses gezeigt worden (2 Mos. 26, 30). Das Volk legte in Beschaffung des Materials grofsen Eifer dar. So entstand jene Wohnung Gottes inmitten der Wüste, das heilige Zelt, ein Oblongum von Bretterwänden, 30 Ellen lang, 10 hoch und ebensostark in der Breite. Der dritte Teil davon bildete das Allerheiligste, der übrige Raum von 20 Ellen das Heilige. Zum Bau diente nur Akazienholz: man überzog die Balken mit Goldblech und verband sie zu gröfsererFestigkeit mit vergoldeten Riegeln. Die Wohnung hatte den Charakter eines tragbaren Zeltes und die Solidität eines Hauses. Der Innenraum war durch den Vorhang von Byssus mit eingewebten Cherubim geschieden, ruhend auf vier vergoldeten Pfeilern mit silbernen Sockeln. Die Bedachung geschah durch Teppiche und Felle. Der das Bundeszelt umschliefsende Hof, 100 Ellen lang, 50 breit, wurde von 60 Säulen mit versilberten Kapitälen begrenzt, an denen Umhänge befestigt waren. Von den drei Kompartimenten des Gesamtbaues hatte jedes bestimmte heilige Geräte: der Vorhof den Brandopferaltar und das Waschgefäfs; das Heilige den Leuchter, den Tisch für die Schaubrote und den Räucheraltar; das Heiligste die Bundeslade. Der goldene Leuchter wird durch die Abbildung auf dem Titusbogen in Rom anschaulich, er hat drei gekrümmte, vom Schaft ausgehende Seitenarme und trägt sieben Lampen (Bild 35). Die Bundeslade war von Akazienholz, mit Goldblech überzogen, besafs ein herumlaufendes Gesims, darunter vier Ringe, durch welche vergoldete Tragstangen liefen, und enthielt die Gesetzestafeln. Die obere goldene Platte, den Gnadenthron (2 Mos. 25, 17), überragten zwei Cherubim in Frontstellung zu einander, ihre Flügel ausbreitend und die Lade beschattend. Diese, wie der Leuchter mit seinen Röhren,



Bild 35. Der siebenarmige Leuchter. Relief am Titusbogen zu Rom.

Kelchen und Blüten, waren gegossen. Infolge der höheren Bestimmung des israelitischen Volkes und seiner inmitten der Vielgötterei erlesenen Position durfte nur eine Kultstätte errichtet werden. Die moderne Kritik wollte im heiligen Zelt geläutertes Anbequemen an pagane Vorstellungen, selbst Anschlufs an andere Kultorte finden, aber der wesentliche Unterschied mit jenen liegt schon darin, dafs heidnische Tempel nicht zur gemeinsamen Anbetung für das Volk dienten, sondern als Obdach für die Götter, und dafs religiöse Kulthandlungen sich dort dem Auge der Unbeteiligten entzogen.

Der *salomonische Tempelbau* (3 Kön. Kap. 5—8, nach dem Hebr. 1 Kön., und 2 Par. Kap. 2—7, 10) ward unter Beistand des Königs Hiram von Tyrus vollendet, der neben seinen Götzen wohl auch den Gott der Hebräer verehrte. Auf Moriah, dem nördlichen Teil der Anhöhe im Osten von Jerusalem, wo David den zürnenden Engel des Herrn erblickte, legte man die Fundamente aus gewaltigen Quadern. Jene Stätte, identisch mit dem heutigen Harâm-esch-scherîf, dem heiligen Bezirk, läfst noch die Substruktionen erkennen, bestimmt, den Terrassen Halt und Abschlufs zu geben; auch ist die Arbeit verschiedener Epochen wohl zu unterscheiden. Wenn nun Josephus bemerkt, dafs der Gipfel des Moriah kaum für das Gebäude und den Altar hinreichte, so entspricht dies der neuesten Untersuchung; der Tempel lag höher als der erste Vorhof, und dieser überragte wiederum den zweiten, so dafs innerhalb der Area drei Terrassen zu unterscheiden sind, assyrisch-babylonischen Vorbildern gemäfs, während der Bau im ganzen an Ägypten erinnert, von den Dimensionen natürlich abgesehen. An Gestalt und Einteilung glich das Haus dem heiligen Zelt: 20 Ellen kamen auf das Allerheiligste, 40 auf das Heilige, welches nur den zwei bis drei amtierenden Priestern zugänglich war. Decke, Wände und Fufsboden, aus Holz gebildet, strahlten von Gold; Seiten und Plafond schmückten abwechselnd Cherubim und Palmbäume, vermutlich Basreliefs en creux, wie in Ägypten; den Abschlufs bildete ein Fries aus Blumen und Koloquinten. Vor der Thür ins Allerheiligste stand der mit Gold überzogene Räucheraltar von Cedernholz. Beide Räume schied eine Holzwand und ein Teppich von Weberei. Rechts und links von der Lade standen aufrecht zwei 10 Ellen hohe Cherubim von übergoldetem Ölbaumholz, und zwar so, dafs ihr Angesicht dem Eintretenden entgegen, also nach dem Heiligen sich wendete. Ihre 5 Ellen langen Flügel waren ausgebreitet, indem sie bis an die Wand reichten und die Lade überschatteten (2 Par. 3, 10—13). Der Vergleich mit Figuren auf assyrischen und altpersischen Denkmälern liegt nahe. Ezechiel beschreibt die Gestalt der Cherubim zwar mit vier Gesichtern, dem eines Menschen, Löwen, Rindes und Adlers (1, 10); schwerlich hätte man aber jener symbolischen Auffassung im Sprachort des Tempels Form gegeben, die zu sehr an das Heidentum erinnerte; es wird also die menschliche Gestalt mit Flügeln dargestellt worden sein, wie z. B. das Reliefbild des Cyrus sie

vorführt. Während so die Tempelräume in echt orientalischem Schmucke glänzten, indem der Stoff den Forminhalt überragte, liefs der Aufsenbau grofse Schlichtheit sehen; aber die Verhältnisse waren harmonisch; auch fehlten den Aufsenmauern wohl nicht Pilaster und ein Karnies zum Abschlufs. Das Tempelgebäude umringten zwei Vorhöfe, der obere und der äufsere; im inneren standen der Brandopferaltar, das eherne Meer mit dem Wasserbecken, später ein Opferkasten; der äufsere war von starker Mauer umringt; vier grofse Thore, mit Wachtlokalen darüber, führten ein. Bekanntlich ist ja die Schilderung der heiligen Urkunden vom Bau selbst lückenhaft; talmudische Notizen gehören späterer Zeit an, ebenso jene der Rabbiner in ihren Kommentaren; Josephus übertreibt ins mafslose.

Was nun die Arbeiten in *Erzgufs* anlangt, so sind jene durch Hiram von Tyrus gefertigten zwei *Säulen* von 18 Ellen Höhe, 12 Ellen Umfang und 3⁴/₅ Ellen Durchmesser berühmt. Sie waren hohl und besafsen noch ein 5 Ellen hohes Kapitäl, vermutlich ägyptisierenden Stils; wir müssen sie als freistehend denken, wie solche auch am Grabe des Cyrus und vor dem Palast des Xerxes in Persepolis auftreten, ebenso in Indien und auf cyprischen Münzen (Astartetempel zu Paphos). Die Bezeichnung «Jachin» und «Boas» für jene Säulen läfst ferner schliefsen, dafs sie als Symbole von Festigkeit und Stärke vor dem Tempel selbständige Bedeutung hatten. Das «eherne Meer» (Bild 36), ein grofses Erzbecken, 10 Ellen im Durchmesser, war das zweite hervorragende Gufswerk des in Tyrus gebildeten Meisters. Es stand auf zwölf ruhenden Stieren, je drei nach einer Himmelsrichtung, und trug am oberen Rand einen Fries von Koloquinten. Dazu gehörten zehn eherne Kessel.

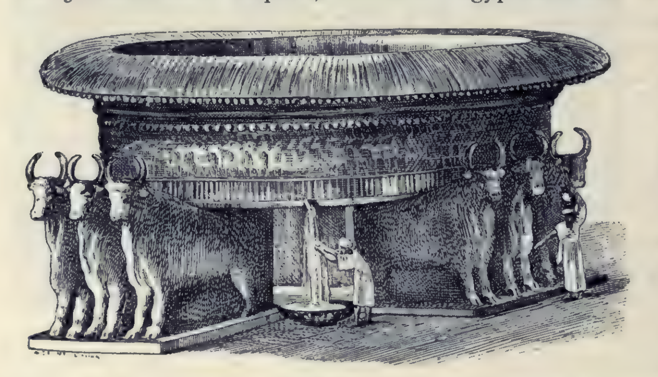


Bild 36. Das eherne Meer. (Nach Perrot et Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquité.)

Bei den übrigen salomonischen Bauten sind die Nachrichten noch dürftiger wie für den Tempel. Aufser seinem Palast, dessen Vollendung 13 Jahre in Anspruch nahm, liefs er eine *Säulenhalle* aus Cedernholz errichten (3 Kön. 7, 2), genannt das «Haus des Waldes vom Libanon», 100 Ellen lang, 50 breit und 30 hoch. Des Königs *Thronsitz* war von Elfenbein, mit Gold überzogen, hatte sechs Stufen und war oben gerundet; zwei Löwen flankierten ihn, zwölf waren auf den Stufen postiert (3 Kön. 10, 18—20). Dafs den Juden die Kunst, Edelsteine zu bearbeiten, nicht

mangelte, ersehen wir daraus, dafs für das Brustschild am Priestergewande Aarons auf zwölf Juwelen die Namen der Stämme graviert und diese Steine in Gold gefafst waren. Weberei und Stickerei mufsten den Israeliten nicht minder vertraut werden — jene in Ägypten und Babylon uralten häuslichen Künste. Moses unterscheidet die Buntweberei, bei welcher purpurblaue, purpurrote, scharlachene und weifse Fäden vereinigt wurden, von der kunstvolleren Arbeit, welche farbige Garne zu Bildwerk oder Mustern mit Goldfäden benutzte. Eingewebte Cherubim enthielten die unterste Decke und der Vorhang im Heiligtum der Stiftshütte. Wir haben nun noch der bei Jerusalem durch das Kidronthal hin zerstreuten *Felsgräber* zu gedenken, welche populär mit dem Namen des Zacharias, Jakob und Absalom verknüpft werden. Sie sind aus dem lebendigen Stein gehauen und tragen griechische Architekturformen an sich: ihre Grundidee ist der Würfel, von ägyptischer Hohlkehle überragt, darüber die Pyramide; ionische Halbsäulen sind zwischen den Eckpfeilern des Würfels postiert. Reicher ist das Absalomsgrab (Bild 37), denn es besitzt über dem Architrav einen Triglyphenfries und an Stelle der Pyramide tumulusartigen Aufsatz. Das Jakobsgrab ist Felskammer nebst Halle, die sich mit zwei dorischen Säulen zwischen Pfeilern öffnet; oben läuft ein Fries; letzterer ist an dem Grabe El Massaneh noch mit füllenden Rosetten, darüber mit Zahnschnitt versehen.

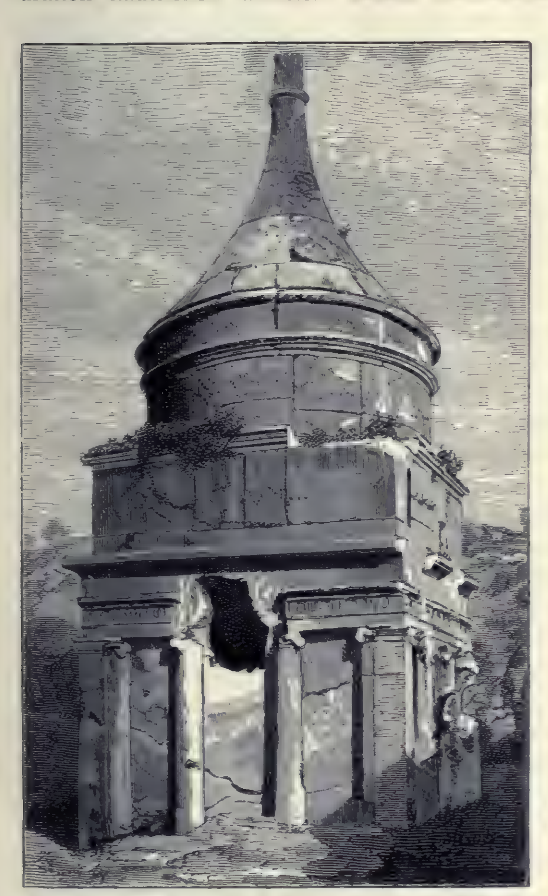


Bild 37. Das Grabmal Absaloms im Kidronthal.

E. Ostasiatische Kunst.

Inder.

Wie die alte Kultur Ägyptens an den Lauf des Nil, jene der Chaldäer und Assyrer an den Euphrat und Tigris, so knüpft sich das Bildungselement der grofsen indischen Halbinsel an das vom heiligen Ganges und seinem Nebenstrom, dem Djumna, befruchtete Land. Hier erhoben sich die Residenzen brahmanischer Herrscher, von deren Pracht das altindische Epos berichtet. In seltener Fülle einte jenes mächtige, an die Gletscherwelt des Himalaja sich anlehnende Gebiet das Charakteristische aller Zonen. Erst mit dem Buddhaismus, also nicht vor dem 7. Jahrhundert, erstehen jedoch monumentale Kunstgebilde, welche später von dem neu sich regenden Brahmaismus phantastischen Idolen zugelenkt werden. Persien und Assyrien haben uns fast nur die Reste profaner Architektur, der Sitze eines schrankenlosen Despotismus, überliefert; Indien erbaute auf weiten Landstrecken im Dienste beider Religionssysteme seine Denkmäler, ein Beweis, wie mächtig dieselben in das gesamte Leben der Nation eingriffen. Aber doch mangelte es jenem begabten Volke wie an sittlicher Kraft, so auch an Mafs und Ordnung im Kunstschaffen. Eine Sonderung der Elemente, aus welchen die verschiedenen Zweige desselben hervorgehen, fand auf jenem Boden niemals statt; noch ehe ihr Wesen sich entfaltet, gehen sie in der Hochflut eigener Überfülle, chaotischen Phantasietreibens und sittlicher Schwäche zu Grunde. Nur wo der Mensch frei der Natur gegenübersteht, vermag das Kunstideal zu wachsen.

Will man jene an einigen Orten am Ganges, bei *Allahabad, Delhi* u. a., errichteten *Denksäulen* des Buddhaismus für die ältesten der noch übrigen Monumente erklären, so würde, da alle hier auftretenden Kapitäle und Blattverzierungen auf assyrische Skulptur weisen, die indische Kunst eine Stilmischung vertreten. Von der älteren Kultur mangelt uns jede Anschauung, sie mufs aber nationale Formen gezeitigt haben. Buddhas Religion erforderte zweifache Anlagen: Stûpas oder Topes, Grabhügel für Reliquien des Stifters oder dessen vornehmster Anhänger, und klösterliche Bauwerke (Vihâras) für die im beschaulichen Dasein vegetierende Priesterkaste. Die *Topes* sind schlichte Tumuli auf Terrassenbau, von Quadern konstruiert und mit Kammer für die Reliquien versehen, daher *Dagops* benannt. Freier entwickelte Bauten führen Gesims und Dekoration, haben auch wohl eine Anzahl schlanker, isolierter Säulen um sich (Bild 38), wie jener Grabhügel auf *Ceylon*, der noch jetzt sich bis zu 33 *m* Höhe erstreckt, und der *Thuparâmaja-Dagop* der alten Residenzstadt Anurâdhapura. Die *Grottenanlagen* (Vihâras) präsentieren sich nicht nur wie zellenartige Klöster- oder Siedeleienkomplexe, sondern auch in Form von Grottentempeln und ähneln dann christlichen Basiliken. Der in den

Felsen gehauene, längliche, im Halbkreis abschliefsende Raum ist durch zwei mit Architraven verbundene Säulen- oder Pfeilerstellungen gegliedert, bestimmt, die tonnengewölbte Decke des Mittelschiffes zu tragen. Am Ende desselben steht der Dagop, mit der Buddhastatue in einer Nische versehen; dem Ganzen liegt eine Halle vor. Zu den ältesten derartigen Werken gehört die Grotte in *Karli.* Die von den Anhängern Brahmas errichteten Bauten ahmten jene Tempelkonstruktion nach, ja suchten sie durch phantastischen Aufputz zu überbieten. Auf der Insel *Elephanta* bei Bombay, in der Umgebung von *Ellora* (Ilurâ), finden wir ausgedehnte und prunkvolle Grottentempel. An letzterem Ort ist das Gebirge von ihnen durchhöhlt; hier begegnet man auch offenen Tempelhöfen, wo die ganze obere Felsmasse abgetragen wurde. Die Cella, das mittlere Heiligtum, ist aus dem Stein selbst gehauen; die Räume sind höchst wechselnd, ja die Tempel erstrecken sich hier in zwei Geschossen übereinander. Wie nun der Felsenbau sich von lokalen Bedingungen abhängig macht, so ist auch in architektonischen Details ein phantastischer Zug vorherrschend; nur die Pfeiler zeigen öfters wiederkehrende Bildung, indem auf quadratischem Unterbau ein runder, etwas ausgebogener Teil aufsitzt, dem ein wulstiges, flaches Kapitäl folgt; unter dem kräftigen Architrav liegt ein konsolenartiges Verbindungsstück (Bild 39). Durch Skulpturen ist die *Kailasagrotte* in *Ellora* berühmt: sinnverwirrendes Gemengsel von Menschen- und Tierleibern, Doppelwesen, vielarmigen Göttergestalten, von Löwen und Elefanten als tragenden Baugliedern, phantastischen Kapitälen tritt uns hier von allen Seiten entgegen. Nur der Pfeiler bewahrt in diesem System von Willkür etwas ständige Form: auf viereckigem Unterbau erhebt sich ein ausgebauschtes Oberglied, mit Wulstkapitäl endigend, auf dem noch eine quadratische, das Gebälk tragende Zwischenplatte ruht. Aufser jenen Grotten hat der



Bild 38. Dagop auf Ceylon.

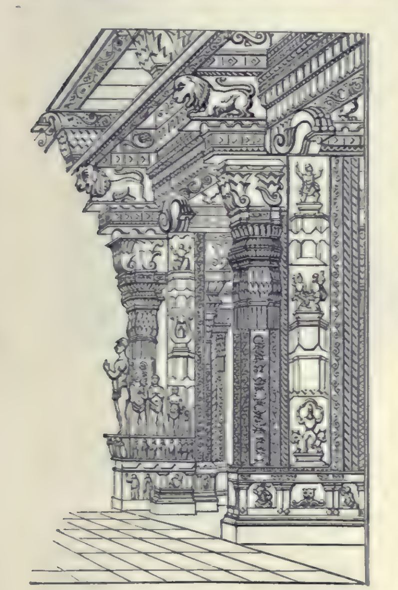


Bild 39. Pagodeneingang zu Choultry.

Brahmaismus noch *Pagoden* errichtet, von Mauern eingeschlossene Tempel, mit vielen Nebenbauten, Portiken und Galerien (Bild 40). Berühmt sind die Pagoden von *Mahamalaipur, Jaggernaut* und *Tiruvatijur.*

PLASTIK. — Die indische *Skulptur* ward durch den Buddhaismus nicht gefördert, da er sich mit dem Bilde des Stifters (Bild 41) begnügte, das in der Tempelcella Aufstellung fand oder ausnahmsweise auch in kolossaler Gröfse an Felswänden gemeifselt wurde. Zwar läfst sich in den *Reliefs* von Kämpfen und Belagerungen am Portal des Tope zu *Sântschî* ein Ansatz zu historischer Auffassung wohl erkennen; aber solche Richtung der Skulptur lag nicht im indischen Volksgeiste, den das phantastische Element des Brahmakultus bald völlig unterjochte. Die zahlreichen Götzen

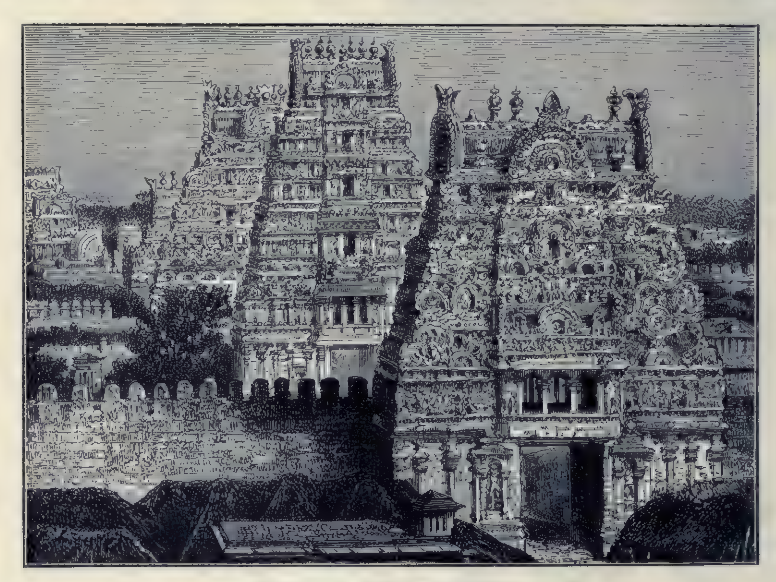


Bild 40. Pagoden zu Seringham.

und Dämonen jenes Systems, aus abstrakten Vorstellungen und nicht, wie die ägyptischen, aus dem Naturleben entnommen, mufsten einer ungeheuerlichen Symbolik den Pfad bereiten (Bild 42). Hier verlor sich das künstlerische Moment in gesetzlosem Durcheinander: zahllose Arme, Beine, magere Leiber mit Riesenhäuptern, häfsliche Ungetüme, mehr Polypen als Menschen ähnlich, tauchen aus dem Zwielicht der Grotten dämonisch, wie Spuk eines Fiebertraumes, empor — ein Spiegelbild der so unklaren brahmanischen Götterlehre.

Die MALEREI geht schon in früherer Epoche der Plastik zur Seite. Es haben sich in den Grotten von *Baug* und *Adschantâ* umfangreiche *Wandbilder* konserviert: Prozessionen zu Ehren Buddhas, Kriege und Jagden in Flächendarstellung, mit Konturen und in wenig Farbentönen.

Tiere sind noch am besten aufgefafst. Neben der Wandmalerei pflegte man in Indien die *Miniaturkunst*, welche recht zarte Objekte hervorzubringen wufste, sobald sie, im Anschlufs an die Natur, von der starren Tradition gelöst, landschaftlichen oder idyllischen Scenen nachgeht. Die indische Kunstform breitete sich nordwestlich bis in das Gebirgsland *Kaschmir*, nach Süden bis zu den Inselgruppen aus. In Kaschmir baute man freistehende, von Mauern gestützte Tempel, worin spätgriechische Elemente sich kundgeben. Das Alpenland *Nepal* birgt reich dekorierte Anlagen indischen Freibaues, mit Kuppeln und vielen Spitzen, wie den Tempel in Kathmandu; auf *Java* begegnet man Terrassenbauten, so in den mächtigen Tempeln von *Boro Budor*, dessen Hauptwerk auf 176 *m* breiter Anlage bis 39 *m* Höhe in sechs Abteilungen sich erhebt. Die Monumente von *Pegu* in Hinterindien verbinden ebenfalls mit ausgedehnter Masse die Dagopform, aber in achteckiger Pyramide. Gewaltige Statuen in Erzgufs und üppige Dekoration sind ihnen eigen.

Bis nach *China* hin zog sich der Wellenschlag indischer Kunstströmung, ja es scheint, dafs man dort bis zum vierten christlichen Jahrhundert Bronze- und Holzstatuen Buddhas zu Kultzwecken aus Indien bezog und nachahmte. Jener Einflufs zeigt sich auch in der Architektur, denn der chinesische Tempel erinnert an die Stupâform, und der schlanke Turm (Taï) an Dagops. Berühmt war der 1862 zerstörte Porzellanbau in Nanking. Die Malerei, nur in Wasserfarben geübt und als Zweig der Kalligraphie betrachtet, erreichte im dekorativen Flächenstil durch Zartheit des Kolorits und feinen Natursinn eine beträchtliche Höhe. Seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. gab es hervorragende Meister.



Bild 41. Buddha. Bronze aus Birma.



Bild 42. Brahma. Statue im India Museum, London.

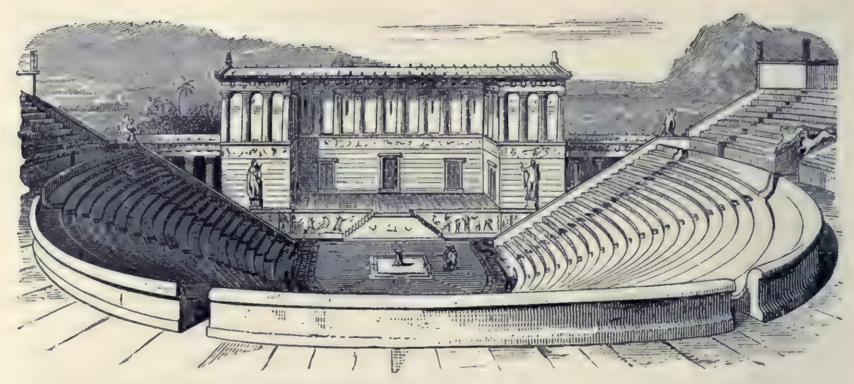


Bild 43. Das Theater von Segesta. Rekonstruktion.

Zweites Buch.

Die klassische Kunst.

A. Griechen.

DIE Vorgeschichte der griechischen Kunst ist erst in neuerer Zeit durch Schliemanns Ausgrabungen erhellt worden, und bis in das zweite Jahrtausend v. Chr. läfst sich, dem heutigen Umfange des Thatbestandes gemäfs, jene Kultur verfolgen. Als die Ahnen des hellenischen Volkes in das Land zogen, brachten sie Sprache, Sitte und Götterglauben des Orients mit herüber; denn zwischen den östlichen Ländern Griechenlands, den Inseln und dem gegenüberliegenden Teile Asiens herrschten vielfache Beziehungen. Nach längerer Reihe von Entwicklungsformen tritt uns dann jenes Volk als selbständiges entgegen, nachdem es mit der Vergangenheit abgeschlossen hat. Die älteste Epoche seiner Kultur besitzt zweifellos noch orientalische Färbung: der Ursprung kostbarer Weberei und Metalltechnik wird bei Homer stets auf Phönizier (Sidonier) bezogen, und was von Kunstprodukten aus jener entlegenen Epoche überkommen ist, zeigt Verwandtschaft mit dem Formwesen östlicher Länder. Die ersten kriegerischen Züge, Argonautenfahrt und Expedition gegen Troja, sind ebendahin gerichtet. Den Nachkommen aber erschien jene alte Kultur fremdartig: der europäische Charakter ihres Landes war in seine Rechte getreten, und die Monumente des Altertums wurden der pelasgischen Epoche zuerkannt; aber jene alte Formwelt ist nicht nur auf Griechenlands Boden, sondern auch auf den Inseln des Mittelmeeres und in Italien heimisch; was ihren Charakter betrifft, so verraten alle

Monumente einen aufs Grofse, Imponierende zielenden Drang, wie dies bei jeder primitiven Kunstrichtung der Fall ist. Die Überreste der Königsburgen, der Gräber, der Befestigungen sind aus cyklopischem Mauerwerk, so zu *Argos, Mykenae* und *Tiryns.* An letzterem Ort finden sich auch Galerien mit Öffnungen nach aufsen, deren Wölbung von überkragendem Steinwerk errichtet ist. Dieselbe Bedeckung zeigt sich in den Ruinen von *Missolonghi:* hier, wie zu Amphissa und *Phigalia*, wird sie nicht minder bei Thoren von pyramidaler Form angebracht. Das Portal an der Akropolis zu *Mykenä* ist ein wichtiges Monument solcher Art. An andern Stellen bilden dachartig zusammengelegte Steinplatten die Wölbung, oder die sich zuneigenden Wände verbindet ein Steinbalken, über dem das sogenannte Entlastungsdreieck ausgespart ist.

Von Gräberbauten war das *Schatzhaus des Atreus* (Bild 44) längst berühmt, dessen Wölbung durch Überkragen der Steinschichten bewirkt ist. Manche Säulendetails erinnern, ebenso wie das Löwenthor zu Mykenä, an asiatische Vorbilder; die Kapitäle sind als Vorstufen des dorischen anzusehen. Noch bedeutender ist das Doppelgrab zu *Orchomenos.* Hier, wie dort, tragen die Wände Metallbeleg, und in Orchomenos erhielt sich eine plastisch mit Rosetten und spiraligem Ornament verzierte Decke, fast gleichen Charakters mit assyrischen und ägyptischen Formen. Schliemanns Ausgrabungen in Troja, Mykenä und Tiryns haben nun den Stil jener heroischen Epoche klargelegt. Zu *Hissarlik,* dem vermutlich durch Homer gefeierten Ilion, hat man die auf dem Felshügel postierten Grundmauern mit Thor und Turm, sowie Reste eines Palastes gefunden. Die Königsburg in *Tiryns*, mit den cyklopischen Befestigungen, Galerien und Kammern, den Propyläen, Höfen und Sälen, zeigt noch viel mächtigere Anlage, der halb orientalischen Kultur jener Epoche gemäfs. Das untere Mauerwerk ist, wie in Troja, aus Bruchstein, dann folgen Ziegelschichten; Säulen und Thürpfosten waren von Holz, ebenso die Balken der Zimmerdecke. Von Kalkstein bildete man dagegen die runden Säulenbasen und Thürschwellen; der Fufsboden war aus Cement, mit Steinbrocken gemischt und dann geschliffen. Es gab einen Männer- und einen Frauensaal im Palast; ersterer dürfte dem späteren griechischen Tempel als Vorbild gedient haben. Von *Reliefs* hat sich der *Kyanosfries* aus Alabaster, aber auch ein Rest von Wanddekoration erhalten (Bild 45, S. 44), deren Spiralmuster in ägyptischen Tempeln üblich sind. Das Bild eines Stieres nebst Equilibristen zeigt Bekanntschaft mit figürlicher Darstellung.



Bild 44. Das Schatzhaus des Atreus zu Mykenä.

Werke der KLEINKUNST aus jener Epoche sind in Menge ans Licht getreten: die zu Hissarlik gefundenen *Vasen* erinnern im linearen Ornament von Kreisen, Bändern, Zickzack, Streifen an die Werke klein-

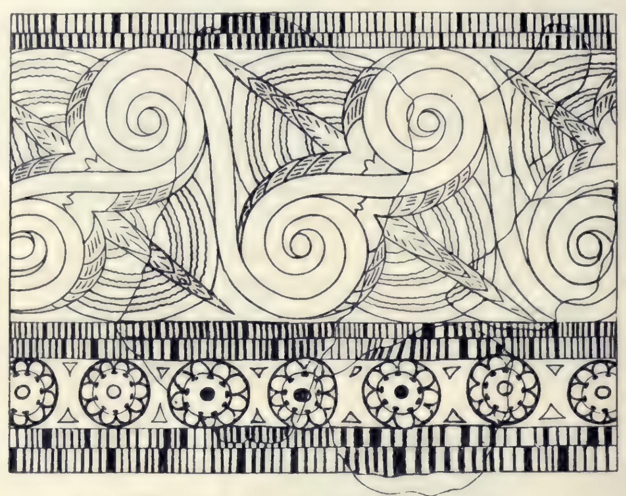


Bild 45. Wanddekoration aus Tiryns. (Nach Schliemann.)

asiatischer Länder. In der Burg zu Mykenä fand Schliemann fünf Gräber mit sechzehn Leichen, nebst einer Menge silbernen und goldenen Schmuckes (Bild 46), kupferner, bronzener Gefäfse, vielen Idolen aus Terracotta und gemalten Vasen. Das Wichtigste aus jenem Goldschmuck sind fünf Masken von roher Zeichnung, aber schon individuellem Gepräge, welche fürstliche Häupter deckten. Aufserdem fanden sich goldene Panzer, Kopfschmuck und vieles Blattwerk für Gewänder. Figuren mit Tauben erinnern an den Astartedienst; daneben treten orientalische Fabelwesen auf. Gemmen und gravierte Steine verraten geübte Technik. Jene orientalisierende Kunstrichtung mag bis zum Jahre 1000 v. Chr. gedauert haben, wo sich ein gänzlicher Umschlag in den Verhältnissen anbahnt und freieres Empfinden zum Ausdruck kommt, ein Impuls, der mit der Herrschaft des dorischen Volksstammes im Peloponnes zusammenhängt, dem der ionische bald nachfolgt. Durch zahlreiche Kolonien in Unteritalien, Kleinasien bis nach Gallien hin ward jenes Kulturelement verbreitet.



Bild 46. Goldblatt mit Schmetterling. (Nach Schliemann.)

Die ARCHITEKTUR entfaltet sich nicht wie im Orient sklavisch am Palastbau, sondern am Tempel, dessen einfache Konstruktion und harmonische Gliederung aus reinem Formgefühl entsprossen sind: auf dem Unterbau erhebt sich ein längliches Rechteck, rings von Säulenhalle umgeben, oder doch am Eingang mit Portikus und mit Giebeldach versehen. Das einfache Schema der Grundform mit Vorhalle (Pronaos), Cella (Naos) und Postikum dürfte sich auf jene im Männersaal der alten Königsburgen übliche Einteilung zurückführen lassen: dadurch erhält der Tempel den Charakter eines idealen Wohnhauses und die Plastik ihre bestimmte Richtung auf das schöne Menschliche. Bei gröfserer Anlage treten im Innern zwei Säulenfluchten auf, welche eine obere Galerie stützen. Nach Art ihrer Portiken heifsen die Tempel mit herumgehendem Säulenhof *Peripteros* (Bild 47); jene mit blofser Vorhalle *Prostylos;* bei doppelter Halle *Amphiprostylos;* gehen zwei Säulenhallen an die Cella, so ist der Tempel ein *Dipteros; Pseudodipteros,* wenn die innere Säulenreihe fehlt; und *Pseudoperipteros,* wenn nur Halbsäulen an der Mauer hervortreten. Ehe der Tempel so vollkommene Gliederung erhielt, verflofs allerdings längere Zeit. Anfänglich bildete man nur Säulen von Holz mit Metallplatten; ebenso erhielten die obersten Gebälkteile Schutz von aufgenagelten Thonstücken. Wenigstens für den dorischen Stil ist eine Abkunft vom Holzbau anzunehmen.

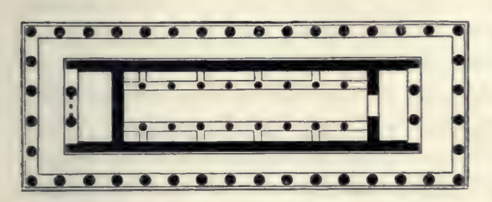


Bild 47. Peripteros: Heraion zu Olympia.

Der DORISCHE STIL zeichnet sich durch ernsten Charakter, strenge Gesetzmäfsigkeit aus (Bild 48). Über mächtigem Stufenbau erhebt sich ohne Basis der Säulenwald, dessen Stämme durch Anschwellen und Verjüngung strebende Kraft verraten. Einige Ringe vermitteln den Übergang ins Kapitäl, bestehend aus dem rundlich ausladenden Echinus und einer quadratischen Platte (Abakus), auf der das Gebälk ruht. Erst durch Bemalung mit überfallenden Blättern wird uns die Idee des Kapitäls verständlich, in welchem Druck und Gegendruck zusammentreffen; im übrigen ist das Blattornament an sich, auch der Mäander, von textiler Kunst auf die Architektur übertragen. Auf den Säulen ruht der Architrav, welcher die Grundlage des Daches vorstellt; von ihm aus erheben sich pfeilerartige, gefurchte Stützen, nach den prismatischen Vertiefungen Dreischlitze oder

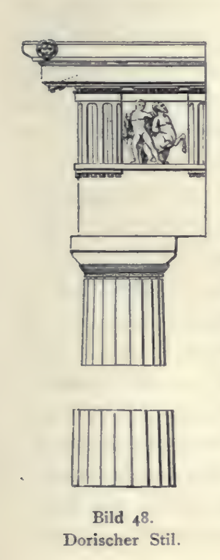
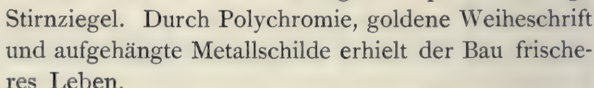


Bild 48. Dorischer Stil.

Triglyphen benannt, welche quadratische, für Skulpturen bestimmte Felder (Metopen) absondern. Unterhalb der Triglyphen und der oberen Leiste des Architravs befinden sich schmale Platten in der Breite der ersteren, an denen die sogen. Tropfen, je sechs quastenartige Gebilde, wie Glöckchen niederhängen. Über den Triglyphen und Metopen ragt das Kranzgesims (Geison) hervor, an dessen unterer Fläche quadratische Platten (Mutuli), den Metopen und Triglyphen korrespondierend, heraustreten, je mit drei Reihen von Tropfen besetzt. Von den Endpunkten des Geison erhebt sich schräg ein weiteres Gesims, das Giebelfeld oder Tympanon einschliefsend, welches auf Steintafeln plastische Werke zu tragen bestimmt ist. Den oberen Abschlufs macht die Rinne (Sima), wasserspeiende Löwenköpfe und Blattornament führend. An der Giebelspitze erheben sich die Akroterien, an den Langseiten palmettenartige Stirnziegel. Durch Polychromie, goldene Weiheschrift und aufgehängte Metallschilde erhielt der Bau frischeres Leben.



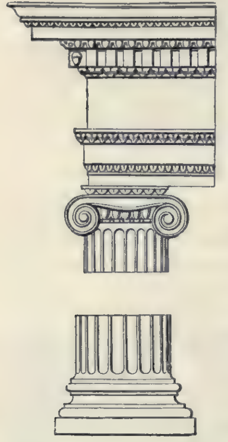


Bild 49. Ionischer Stil.

Der IONISCHE STIL zeigt im Gegensatz zu jenem mehr Milde und Freiheit baulicher Konstruktion, sowie gröfsere Selbständigkeit im einzelnen (Bild 49). Die Säule erhebt sich von einer Basis, aus quadratischer Platte, dann aus ringartigen Teilen bestehend, welche zwei Hohlkehlen einschliefsen, während ein rundlicher Wulst nach oben überleitet. Neben jener älteren Form tritt aber auch an den Monumenten Athens die sogen. attische Basis auf, zwei Wulste mit Hohlkehle dazwischen. Schlank geht der mit halbrunden Kanneluren durchfurchte Säulenschaft empor. Die Furchen endigen oben und unten halbkreisförmig, lassen aber Anfang und Ende der Säule glatt. Das Kapitäl wird durch runden Echinus (mit Eierstab verziert, unten von Perlenschnur begrenzt) dem oberen, in Voluten vorspringenden und die Stelle des Abakus einnehmenden Polster verknüpft. Den Abschlufs des Ganzen bildet eine dünne, quadratische Platte mit Verzierung. Die Volutenform des Kapitäls mit den Spiralen weist auf den Orient, wo dieselbe schon in früherer Zeit auftritt, und zwar als ägyptisches Deckenornament, in thebanischen Gräbern, assyrischen Bildwerken und altgriechischen Felskammern. In den aufgerollten Voluten spricht sich Nachgeben wider den Druck des Gebälkes aus, welches der dorische Stil nicht kennt. Bei solcher Kapitälform ist die vordere Ansicht verschieden von der seitlichen; es mufste also beim Peripteros die Ecksäule zwei sich berührende Hauptfronten annehmen. Der Architrav stellt sich aus zwei bis drei übereinander hervortretenden Lagen zusammen, von einer Perlenschnur nebst blattverzierter Welle, zuletzt mit Karnies-

platte geschlossen. Der Fries bleibt ungegliedert als Träger plastischer Darstellung. Über ihn springt das Geison vor, dessen Masse durch den sogen. Zahnschnitt entlastet wird, der jedoch an attischen Monumenten fehlt. Eine Dachrinne, mit Löwenköpfen als Wasserspeier, schliefst das Giebelfeld ab, welches Raum für eine pyramidale Komposition bietet. Überhaupt ist bei diesem Stil plastisches Element vorwiegend.

Die KORINTHISCHE BAUORDNUNG ist nicht als selbständig neben den zwei genannten zu denken, sondern nur als spätere aus ihnen abgeleitete Form oder Abart (Bild 50). Nur das Kapitäl läfst ein völlig neues Motiv erkennen; der bauliche Organismus ist aber wesentlich ionisch. Es scheint nun, als sei das kelchförmig gestaltete, von mehreren Reihen des Akanthusblattes umwachsene Kapitäl mehr der Phantasie des Bildners entsprossen, zumal jene reichere Form, wo aus den Blättern Ranken spiralig emporwachsen, deren mittlere im Zusammenschlufs eine Palmette tragen, während die äufseren sich unter den Ecken des geschweiften Abakus zusammenrollen. Erst bei den Römern gelangte der korinthische Stil zu üppiger Blüte.

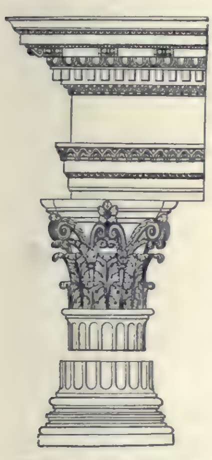


Bild 50. Korinthische Bauordnung.

Die Tempeldecke wird an ihrer unteren Fläche durch quadratische, vertiefte, auf Balken ruhende Felder gegliedert. Mäanderzüge rahmen dieselben ein; durch Perlenschnüre sind sie gleichsam befestigt. Polychromie — goldene Sterne auf blauem Grund — versinnlicht die Idee des Ausblicks zum Himmel. Jene Lakunariendecke ist für den dorischen wie für den ionischen Tempel dieselbe; bei grofsen Anlagen, wo Steinbalken nicht ausreichten, fertigte man sie aus Holz. Die Existenz der sogen. Hypäthraltempel (mit oberer Öffnung) steht sehr in Frage.

Dafs Polychromie den architektonischen Gedanken unterstützte, kam nicht blofs von dem zunächst geringen Material her, welches zur Verkleidung mit Stuck oder Thonfliesen nötigte, sondern lag im natürlichen Sinn für Farbenwirkung, den die Natur jenes Landes um so mehr förderte. Die Architektur ist vom Holzbau ausgegangen, entnahm ihre Vorbilder aus Wald, Gebirge und Flur nicht in toter Abstraktion, sondern in lebendigem Kontakt mit den Reizen von Linie und Farbe. Die christliche Architektur setzt jene natürliche Beziehung fort, giebt ihr einen höheren Sinn, tieferes Leben; denn die Basilika, der romanische und gotische Kirchenbau bedürfen ebenso des Farbensystems, um ihr inneres Wesen anschaulich zu machen, zur Blüte zu gestalten. Farbenreste sind genügend an den Monumenten in Attika und Sizilien vorhanden, das Alter der *Polychromie* nachzuweisen. Am dorischen Tempel erhielten das Kapitäl und die Ornamentstreifen, wie der Mäander, ihren passenden

Schmuck: blau erschienen die Triglyphen, rot der Grund der Metopen und des Giebels. Wände und Decke der Cella, sowie das Gebälk der Säulenhalle, waren bemalt, auch die Säulen erhielten einen Farbenton. Dies änderte sich erst, als man sich des bunten Marmors in der Architektur bediente.

EPOCHEN DER KUNSTENTWICKLUNG. — Schon um die Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. mögen der dorische und ionische Stil nebeneinander geblüht haben; denn die ältesten Werke zeigen das System in völliger Reife. Wie dasselbe in den Übergängen sich gestaltet, entzieht sich dem Urteil, da man das Frühere durch Neueres ergänzte. Die Hauptentwicklung sehen wir auf dem Boden von Hellas. Ihre erste Epoche, durch das Aufblühen des einfach griechischen Sinnes kenntlich, geht bis zu den Perserkriegen. Ihr gehören an: der Heratempel im Gebiet von *Olympia;* das *Heroon,* ein Rundbau; das *Schatzhaus der Geloer.* Streng und schwerfällig sind die Bauten in Unteritalien und Sizilien. Der gewaltige Zeustempel in *Agrigent,* jener des Poseidon zu *Pästum* sind imponierende und gut erhaltene Repräsentanten jener Epoche. Auf dem Boden von Hellas entstanden zu *Olympia* die meisten Schatzhäuser; daselbst erbaute Libon aus Quadern von Muschelkalk den *Zeustempel,* welcher die berühmte Goldelfenbeinstatue von Phidias barg. Unter den Pisistratiden ward der Apollotempel zu *Delphi* erneuert, jener des Zeus in *Athen* begonnen und der ältere *Parthenon* auf der Akropolis daselbst errichtet. Auf *Samos* fand man die Trümmer des Heratempels, in *Ephesos* jene des so berühmten, der Artemis geweihten Baues mit 20 *m* hohen Säulen. Die zweite Epoche erstreckt sich von den Perserkriegen bis zur Oberherrschaft der Macedonier. Zwar leidet durch den peloponnesischen Krieg das ruhige Entfalten nationaler Kunstidee, doch erhebt sich die Architektur zu abgeklärter Harmonie der Verhältnisse. Am Athenetempel zu *Ägina* läfst sich der Übergang nachweisen: hier ist noch einfaches Material mit Stuck verwendet; berühmt sind die Giebelgruppen. Attische Formvollendung bietet der Theseus- oder Hephästostempel in *Athen.* Die Bauten auf der *Akropolis* bieten dann das Höchste, was die Architektur jener Zeit hervorgebracht (Bild 51). Unter Perikles erhob sich der *Parthenon* (Bild 52, S. 50), wozu Phidias und Schüler die Skulpturen lieferten, sowie der Prachtbau der *Propyläen.* Die dritte Epoche reicht bis zum Untergang der Freiheit und ist durch Streben nach malerischer Wirkung auf Kosten des architektonischen Gedankens bezeichnet. Infolge des Kontaktes mit Asien, unter Alexander dem Grofsen, kommt ein üppiger Zug in die Architektur, welche jetzt im Dienste der Theater- und Palastbauten, sowie in schneller Anlage ganzer Städte ihre Aufgabe sucht. Der strenge dorische Stil macht nun gänzlich korinthischer Ordnung Platz. Den Übergang zu jener Epoche bilden der von Skopas errichtete Athenetempel zu *Tegea,* in dem alle drei Bauweisen vertreten sind, dann die Propyläen zu *Eleusis*



Bild 51. Athen. Rekonstruktion von Professor Bühlmann.

und der Zeustempel zu *Nemea.* In *Athen* bekundet sich jene neuere Auffassung durch zierliche, turmartige Monumente, so das des *Lysikrates,* des *Thrasyllos,* den sogen. Turm der Winde. In *Sizilien* ist das Grabdenkmal zu *Agrigent,* in Italien der Demetertempel zu *Pästum* nennenswert; von *Theatern* jenes zu *Segesta* (Bild 43, S. 42). *Kleinasien* besitzt prächtige Ruinen, welche den ionischen Stil in auswachsender Richtung darstellen, so die Tempel von *Priene, Milet.* Grofsartig erscheint das *Mausoleum* zu *Halikarnafs,* von der Königin Artemisia ihrem Gemahl Mausolos errichtet. Die in jüngster Zeit auf der Burg zu *Pergamon* ans Licht gekommenen Bauten gehören ebenfalls der alexandrinischen Epoche an.



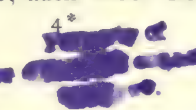
Bild 52. Der Parthenon zu Athen. Heutiger Zustand.

SKULPTUR. — In der älteren griechischen *Plastik* offenbaren sich, wie neuere Funde darthun, ganz bestimmte Einflüsse orientalischer Bildungsweise. Reste derselben bestehen noch in der vielbrüstigen Artemis von Ephesos und im vierarmigen Apollo der Lacedämonier. Längere Zeit hindurch behielten auch die Idole ihre puppenhafte Form, als im Ornament schon das Naturstudium seine Wirkung übte. Allmählich regt sich auch die plastische Phantasie, wie überhaupt der Götterkult ihrem Reiche angehört, von dem die Skulptur den Anfang nimmt. Eben durch das nahe Verhältnis des Tempels zum Wohnhause, und da durch Homer jene Götterwelt mit ihren rein menschlichen Qualitäten auf die Bühne des Lebens versetzt war, erhielt die Kunst eine bildungsfähige Richtung,

während sie im Orient von abstrakten Begriffen zu phantastischer Formsprache gelangte. Mit wachsender Kultur öffneten sich Auge und Sinn den Reizen der Landschaft wie der Harmonie des menschlichen Körpers, und indem man das Typische festhielt, am mäfsigen Umfange desselben, auch an erprobten Verhältnissen, Stellungen und Gebärden sich genügen liefs, erreichte man endlich jene Welt plastischer Gebilde, worin Ideal und Naturwahrheit sich vermählen, die vorchristliche Darstellung ihr höchstes Ziel erreicht. Getragen vom Verständnis der Nation, durch freiheitliche Entwicklung begünstigt, aus dem gesamten Volksleben wachsend, erscheint die griechische Plastik als Resultat von Bildungselementen, welche dem Orient fernlagen. Wie nun im Tempel älterer Zeit die Holzkonstruktion, so geht das hölzerne, bemalte Idol dem Steinwerk voraus. Später kommen jene wertvollen Gebilde aus Elfenbein und Goldplatten über Holzkern, welche zuletzt der Marmor- und Erzfigur nachstehen, deren prächtiges Wesen aber noch in der Polychromie und Vergoldung fortlebt. Der griechische Tempel bedurfte für die Metopen, das Giebelfeld und im Innern zu den Friesen plastischer Zierde, welche durch klare Gliederung des Baues zugleich selbständiges Leben empfing: besonders für die Hauptgruppe im Tympanon war rhythmische Verteilung der Massen wesentlich. Aus der Urzeit stammen jene aufrechten Löwen am Burgthor zu *Mykenä*, worin noch die ägyptische Kunst anklingt, ebenso wie in der Allee von sitzenden Figuren und Löwen am Apollotempel zu *Milet*. Dann folgen die *Metopen* von *Selinunt* (zwei im Museum zu Palermo), gedrungene, maskenhafte Typen; der *Apoll von Tenea* (München; Bild 53). Verwandt sind die *Grabpfeiler* des *Aristion* (Athen) und jener aus *Orchomenos*. Rein griechischen Stil vertreten die *Reliefs* am sogen. Harpyiendenkmal aus *Xanthos* in Lycien, die thronende Lebensgöttin darstellend (Bild 34, S. 33). Anklänge orientalischer Kunst zeigen jene im Louvre befindlichen Statuen (Reste) aus *Cypern*, während sich in neuerdings auf der Akropolis zu *Athen* entdeckten Frauengestalten, deren beste auf Antenor zurückgeht, ein Fortschritt zum Lebensvollen hin bemerklich macht; auch finden sich



Bild 53. Der Apollo von Tenea. Glyptothek zu München.



hier zahlreiche Spuren von Bemalung. Um 500 mögen die jetzt in München bewahrten Gruppen vom Tempel zu *Ägina* entstanden sein, Kämpfe der Griechen und Trojaner darstellend (Bild 54), worin Energie des Auftretens seltsam mit dem blöden Lächeln kontrastiert, während der Gruppenbau sich doch trefflich dem Raume anpafst. Anziehend durch wachsendes Lebensgefühl sind die auf Thasos gefundenen Reliefs: Apollo und Hermes mit Chariten.



Bild 54. Bogenschütze vom Tempel in Ägina. Glyptothek zu München.

Von Künstlern jener *ersten Epoche* heifst es, dafs *Bathykles* den Thron des Apollo zu Amyklä fertigte; *Melas* von Chios und dessen Sohn *Mikkiades* hätten nach gröfserer Lebenswahrheit gestrebt und *Rhökos* nebst *Theodoros* aus Samos den Erzgufs erfunden. In Griechenland selbst waren *Argos* und *Sikyon* Hauptorte künstlerischen Wirkens, wo *Dipoenos* und *Skyllis* Schulen eröffneten. In Sikyon lebten *Aristokles* und *Kanachos,* welcher die Kolossalstatue des Apollo von Milet fertigte; in Ägina *Kallon* und *Onatas.* Athen rühmte sich des Stammvaters griechischer Kunst, des *Dädalos,* dann des *Hegias, Kritios* und *Nesiotes.* Von Mitte des 5. Jahrhunderts an reift die Plastik ihrer Blüte entgegen; durch den Wettstreit mit den Persern waren alle Kräfte neu belebt, hatte sich der religiöse Sinn vertieft, mit dem Nationalgefühl vereinigt. So erhielt die Plastik den höchsten Ausdruck der Kultur jener Zeit, geknüpft an die Herrschaft des Kimon und Perikles: die von den Persern zerstörten Tempel erheben sich von neuem und füllen sich mit kostbaren Weihgeschenken. Athen ist zwar Zentrum solchen Strebens, aber auch anderwärts blühen die Talente. Unter *Ageladas* wachsen drei grofse Bildhauer heran, mit deren Erscheinung der Höhepunkt idealen und nationalen Kunstschaffens sich darstellt: *Phidias, Myron* und *Polyklet.* Von des Ageladas Werken ist auch nicht eine Kopie erhalten; erst mit *Phidias* beginnt die Richtung auf das Grofsartige, Erhabene, gepaart mit künstlerischer Freiheit. Er selbst nannte sich auf der Inschrift des Zeusbildes Athener



Bild 55. Perikles. Vatikan.

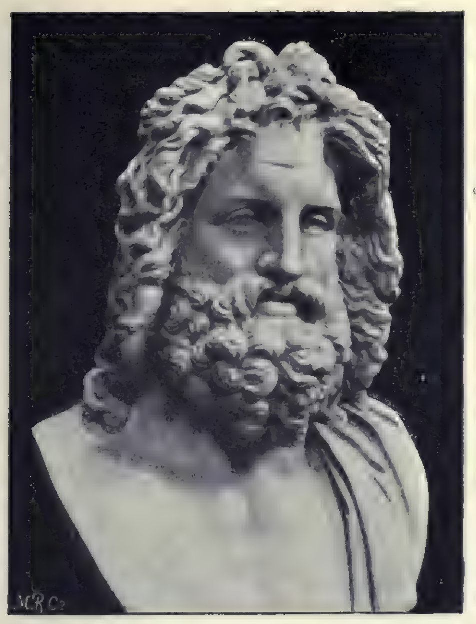


Bild 56. Der Zeus von Otricoli. Vatikan. (Phot. Anderson.)

von Geburt und Sohn des Charmides; geboren ist er um 500, wird Schüler des Ageladas und Hegias; hängt vielleicht auch, indem die Kunst in seiner Familie erblich blieb, mit den alt-attischen Dädaliden zusammen. Die erste Periode seiner Thätigkeit fällt unter Kimon, seine Blüte unter Perikles; im Alter trifft ihn infolge Neides oder Parteihasses das Unglück, im Kerker zu endigen, da er beschuldigt wird, gotteslästerlich sein Bild und das des Perikles (Bild 55) auf dem Schilde der Parthenos angebracht zu haben. Der ersten Epoche seiner Wirksamkeit gehören an: die «Votivgruppe in Delphi» (Erzbilder); die «Athene in Plataä», aus Holzkern, Gold und Marmor; das Kolossalbild der «Athene Promachos» auf der Akropolis (Beute von Marathon). Um 447 wird Phidias neben Iktinos mit Herstellung der Skulpturen am Parthenon betraut. Das berühmte, chryselephantine Standbild der Göttin selbst, $13^1/_3$ *m* hoch, können wir nur noch aus zwei in Athen gefundenen Marmorstatuetten beurteilen. Hierauf geht Phidias nach Olympia, um den «thronenden Zeus», jenes Wunder der Skulptur in Gold und Elfenbein, zu fertigen, dessen Ruhm ganz Griechenland erfüllt. Daneben entstanden drei Figuren der Aphrodite, der «Apollo von Erz», der «Hermes». Sprachen jene Werke die höchsten Ideen religiösen Sinnes in

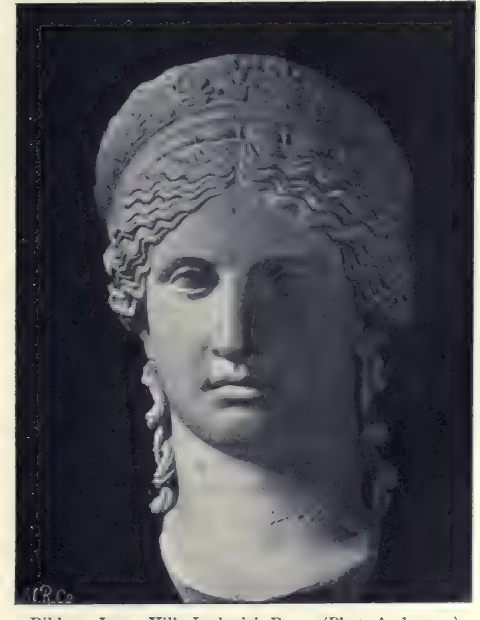


Bild 57. Juno. Villa Ludovisi, Rom. (Phot. Anderson.)

idealen Zügen aus, so begegneten sie auch allgemeinem Verständnis und tiefer Bewunderung: darum hiefs es, er allein habe Ebenbilder der Götter zur Darstellung gebracht (Bild 56, S. 53). Von den Schülern war *Alkamenes* der bedeutendste, von dessen «Hera» uns vielleicht jene Büste der Juno Ludovisi in Rom eine Vorstellung giebt (Bild 57, S. 53). Nach Pausanias rühren von ihm die Statuen am Westgiebel des Tempels zu *Olympia:* Kampf der Lapithen und Kentauren. Andere Schüler des Phidias waren: *Kolotes, Agorakritos, Päonios,* welchem man die neuerdings entdeckten Gruppen am Ostgiebel zuerkennt. Die Werke am Parthenon, welche Phidias mit zahlreichen Gehilfen unternahm, stehen allerdings weit höher (London, Brit. Museum; Bild 58). Der Zeit bald nach Phidias gehören an: die *Reliefs* vom Niketempel auf der *Akropolis;* die *Karyatiden* vom *Erech-*



Bild 58. Vom Parthenonfries: Zug der Jungtrauen.

theion, in denen vielleicht Myron sich ankündigt. Der idealisierenden attischen Schule pflegt man jene des Peloponnes gegenüberzustellen, welche dem veredelten Naturalismus huldigt; ihr Hauptvertreter ist *Polyklet.* Gewisse menschliche Typen in aller Frische und Kraft ihrer verschiedenen Lebensäufserungen vorzuführen, ist sein Gebiet, nicht das Übermenschliche der Idee, wie die Gottheiten des Phidias; darum fehlt ihnen der strenge, historische Zug, die Tiefe der Beseelung. Sein «Doryphoros», der «Diadumenos» — ein Jüngling mit der Siegesbinde, der «Apoxyomenos» mit dem Schabeisen gehen über Nachahmung der Natur, aber nicht über den Kreis des Genrehaften hinaus. Wie in der Konzeption blieb er auch im Technischen beschränkt, und zwar auf den Erzgufs; eine Ausnahme machte nur die «Hera» für Argos. Wegen des Studiums menschlicher Proportionen galten des Polyklet Werke als Kanon, über den er zugleich in einer Schrift sich ausliefs. Seine Figuren sind leicht, elastisch, voll blühender

Kraft; aufserdem war er Baumeister (Theater zu Epidauros). Von seinen Gehilfen kam *Naukides* zu gröfserem Ruf. *Myron*, der dritte aus dem Atelier des Ageladas, mag als dessen ältester Eleve gelten. Pausanias nennt ihn Athener; seine Werke fand man zerstreut von Kleinasien bis Sizilien; übrigens versichert Petronius, er sei in Armut gestorben. Durch Erzbilder erwarb er grofsen Ruhm, besonders mit Athletenfiguren (der Läufer Ladas und der Diskobolos), noch mehr durch seine Tiere, deren Bewunderung das Altertum durchklingt: berühmt war die «eherne Kuh», von der uns 36 Epigramme überkommen sind. Erstes Kennzeichen myronischer Skulptur ist also lebensvolle Naturwahrheit, nicht sklavisches Nachbilden alles Zufälligen, sondern Reinheit des Typus einer ganzen Rasse, nicht sowohl im geistigen, sondern mehr im physischen Sinn und Ausdruck, wie schon Plinius andeutet.



Bild 59. Eirene mit Plutos. Glyptothek zu München.

Die *dritte Epoche* der Skulptur reicht bis Alexander den Grofsen und charakterisiert sich durch die nach dem peloponnesischen Kriege veränderte Lebensrichtung: das monumentale Wesen der Kunst geht zu Ende, das Individuelle tritt in den Vordergrund; der Ausdruck des Pathos, das bewegtere Spiel der Lebenskräfte bietet sich nun dem Künstler als Vorwurf dar. An der Schwelle jener neuen Zeit begegnen wir dem *Kephisodot* von Athen, vielleicht Vater des Praxiteles, dessen «Eirene mit dem jungen Plutos» in einer Kopie erhalten ist (München; Bild 59). An der Spitze des neu-attischen Bildhauerkreises finden wir *Skopas*, von Paros gebürtig, ein vielseitiges Talent. Berühmt waren von ihm: der «Apollo Kitharödos», im langen, faltigen Gewande begeistert einherschreitend (Kopie im Vatikan; Bild 60, S. 56); die Aphrodite, welche er zuerst völlig entkleidete; eine Giebelgruppe: Thetis mit den Waffen des Achill. Auch am Grabmal des Mausolos, wovon Plinius berichtet, war er beteiligt. Zweifel herrschte schon im Altertum über manche Werke, ob sie ihm oder dem Praxiteles gehörten, so bei der «Niobidengruppe» (Plin. 36, 28). Jedenfalls war Skopas ein Bildner, welcher die



Bild 60. Der Apollo Kitharödos. Vatikan. (Phot. Anderson.)

Form dem geistigen Wesen unterzuordnen pflegt. Neben Skopas erscheint *Praxiteles,* der Athener, vermutlich Sohn des Kephisodot, welcher noch mehr als Skopas das Weibliche und Träumerische des jugendlichen Körpers darstellt: die sinnlichen Typen des Apoll, der Aphrodite, des Eros lagen ihm deshalb am nächsten; berühmt war die «Aphrodite von Knidos»; übrigens hatten die Koer der knidischen eine bekleidete Göttin vorgezogen. Der Apollo Sauroktonos ist als Götterideal nicht mehr kenntlich. Neuerdings ward zu Olympia ein Hermes gefunden; auch der jugendliche Kopf aus Eleusis (Athen) wird als Original des Praxiteles angesehen. Ob die berühmte, aus dem Apollotempel nach Rom überführte Niobidengruppe dem Praxiteles angehöre oder Skopas, ist, wie schon bemerkt, ungewifs. In der Niobe wird das duldende Frauenideal der Antike versinnlicht. Im 4. Jahrhundert steht *Lysippos* an der Spitze der peloponnesischen Kunstrichtung. Aus Sikyon gebürtig, wird er einer der produktivsten Bildner im Erzgufs und von Alexander dem Grofsen vielfach beschäftigt, dessen Porträtstatuen hohen Rufes genossen. Als Musterbild seines Kanons menschlicher Gestalt ist der «Apoxyomenos» zu betrachten (Kopie im Vatikan): an Stelle der Ruhe tritt hier Beweglichkeit, das Zufällige des Augenblicks. Jetzt ward auch das *Porträt* vielfach gepflegt, und eine Anzahl Kopien solcher Werke in den Museen Roms bringt uns ihre Auffassung nahe: vornehm ist zumal der *Sophokles* (Rom, Lateran); dann kommen *Euripides* und *Demosthenes* (Vatikan), Pindar, Anakreon (Villa Borghese), Aristoteles (Pal. Spada), Äschines (Neapel). Auf berühmte Vorbilder weisen zurück: die Gruppe aus den Trojanerkriegen *Menelaos* und *Patroklos* in Florenz (Loggia) und Rom (Fragment des sogen. Pasquino); der edle Kopf des *Homer* (Rom, Kapitol; Neapel). Dem Kreise des Lysippos gehören an: die Bronzefigur in Berlin (betender Knabe) und der ruhende *Hermes* zu Neapel. In der ganzen Schule des Lysippos wurde nur eine Statue, der Dionysos des *Eutychides,* in Marmor ausgeführt.

Vierte Epoche. Durch die macedonische Herrschaft löste sich mehr und mehr das vielgestaltige Wesen der griechischen Stämme, während tief nach Kleinasien hin nationales Kulturelement verpflanzt wurde. Anderseits nahm dieses jetzt auch vom Orient manches auf, was seine Kraft schwächte. Die Kunst verlor nun an volkstümlichem Boden, indem sie den Dienst der Fürstenhöfe suchte; auch verschieben sich die den einzelnen Gebieten natürlichen Grenzen. So prägt es sich jetzt in den Schulen von *Rhodos* und *Pergamon* aus, deren auf höchstes Pathos gerichtetes Streben das der Plastik angewiesene Ziel überschreitet. An der Spitze der Künstler von Rhodos stand *Chares,* des Lysippos Schüler, berühmt durch die Kolossalstatue des Sonnengottes (35 *m* hoch). Das Hauptwerk jener Richtung ist die «Laokoongruppe» von *Agesander, Athenodoros* und *Polydoros,* 1506 zu Rom gefunden (Vatikan). Der von den Schlangen des rachsüchtigen Apollo bedrängte Opferpriester wird mit den beiden Söhnen zur kunstvoll erbauten Pyramidalgruppe vereint, in der hochgespanntes physisches Leiden, aber ebenso Mangel jeder idealen Versöhnung sich äufsert; auch ist die Formsprache übertrieben, bis auf den einzelnen Muskel zum Effekt gedrängt. Für die Plastik des 16. Jahrhunderts aber ward jene einst im Palast des Titus bewahrte Gruppe verhängnisvoll. Denselben Zielen huldigt das im Aufbau kunstlosere als «farnesischer Stier» bekannte plastische Werk (Neapel): Motiv ist die Rache des Zethos und Amphion an Dirke, der Peinigerin ihrer Mutter Antiope. Auch hier mangelt der Schwerpunkt einer sittlichen Idee, das eigentlich tragische Moment. *Apollonios* und *Tauriskos* aus Tralles sind Verfertiger jener Gruppe. Die Schule von *Pergamon* huldigte zumal der Verherrlichung jener von Attalos und Eumenes erfochtenen Siege über die Gallier, welche damals Kleinasien überschwemmten. Attalos schenkte der Akropolis zu Athen vier Statuengruppen, von denen einzelnes in Kopien vorhanden ist. Auch der Tempel der Athene auf der Burg zu Pergamon erhielt ein solches Weihegeschenk. Der sogen. «sterbende Fechter» (Rom, Kapitol) eröffnet uns den Blick auf Stil und Charakter jener dem Realismus huldigenden Werke, ebenso die als «Arria und Pätus» bekannte Gruppe in der Villa Ludovisi und die «Barbarin» in der Loggia zu Florenz. Bedeutender wirkt der plastische Schmuck am grofsen Altar der Burg zu *Pergamon,* von Eumenes II (197—159) gestiftet. Der *Relieffries* einer *Gigantenschlacht,* 153 1/3 *m* lang, umzog den Unterbau; ein kleinerer erzählte die Telephosmythe. Aus den Resten des seit 1878 ausgegrabenen gigantischen Werkes, jetzt im Berliner Museum, spricht grofsartige Charakteristik und phantastische Lebensfülle, worin die Inspirationen der älteren Kunst noch einmal mit dem nationalen Sinn aufleuchten. An die Kämpfe mit den Galliern erinnert auch der einst übertrieben gefeierte *Apollo von Belvedere,* welcher in dem Augenblick dargestellt ist, wo er sein Delphisches Heiligtum gegen die Kelten unter Brennus verteidigt. Aus der Bronzefigur der Sammlung Stroganoff zu St. Petersburg wird das

Motiv deutlicher; das Theatralische im Wesen jener Figur stellt sie aber trotz edler Linienführung doch hinter die Gebilde klassischer Zeit. Ihr Gegenstück ist die *Diana* von *Versailles;* ja es scheint, dafs auch die *Aphrodite* von *Melos,* trotz scheinbarer attischer Strenge der Formen, in jener hellenistischen Epoche entstanden sei.

Nachdem Griechenland seine Selbständigkeit verloren, stockten die Quellen nationaler Inspiration, und man ging vielfach auf ältere Motive zurück. Mit der Eroberung kam nun eine Menge von Tempelschätzen nach *Rom,* ja dieses ward ein geeigneter Platz für griechische Werke und bald auch für Künstler selbst, welche im Reproduzieren berühmter Statuen ihren Ruhm fanden, als der Sinn für Luxus und feinere Kultur in Italien überhand nahm. Die meisten antiken Statuen unserer Museen wurden in den Ruinen der Kaiserpaläste und Thermen entdeckt. Auch in *Athen* kamen viele Werkstätten zur Blüte, so dafs man jetzt wohl von einer neu-attischen Schule sprechen kann, aus welcher manche der einst zu hoch gepriesenen Werke hervorgingen (Venus von Medici in Florenz; Tänzerin im Vatikan; farnesische Flora). Daneben versuchte man Rückkehr zur Weise der Alten zumal in der Schule des *Pasiteles.* Für die verdorbene Epoche Hadrians entstand das Ideal des *Antinoos.* Man bildet nun auch in sehr harten und in buntfarbigen Marmorarten, wie zahlreiche Porträtbüsten darthun.

MALEREI. — Später als der Sinn für Plastik entwickelt sich die mehr Reflexion voraussetzende und langsamer aufstrebende Malerei; darum gehen bei den Kulturvölkern Versuche der ersteren immer solchen der letzteren voraus, und es bedarf längerer Erfahrung, ehe die perspektivischen Gesetze erkannt werden, ohne welche der menschliche Körper nicht in Harmonie mit der Umgebung darzustellen ist. Bei den Griechen mufste das Naturstudium, der häufige Anblick des unverhüllten Menschenleibes in Ringschulen den Sinn für Linie und Form wecken, wie bei keinem andern Volke des Altertums, und die Fortschritte der Skulptur wirkten ihrerseits auf malerische Darstellung ein. Aber was uns überkommen ist, sind fast nur Kopien handwerklichen Betriebes, dekorative Wandbilder, in denen hin und wieder berühmte Kompositionen anklingen, oder es ist Vasenmalerei, wozu in letzter Zeit allerdings noch eine Anzahl wertvoller Porträts gekommen ist, die sich in den Gräbern von El Fayum (Ägypten) auf Holz trefflich erhielten und die Befähigung der alten Malerei, zu charakterisieren, ins rechte Licht gestellt haben. Dem vorwiegend plastischen Sinne der Nation entsprechend mag die historische Malerei aber doch mehr klarem Reliefstiel geglichen haben, als jener räumlichen Durchbildung in Zeichnung und Farbe, welche die christliche Kunst zur höchsten überhaupt erreichbaren Stufe brachte. Es sind uns durch Plinius Namen überliefert, an welche sich Fortschritte heften, wie *Kleanthes, Telephanes, Eumaros* u. a. Aber erst mit *Polygnot,* dem Thasier, welcher

durch Kimon nach Athen berufen wurde, in der Poikile Wandbilder auszuführen, tritt eine Persönlichkeit deutlicher hervor. Seine hervorragendsten Werke, die «Einnahme Trojas» und «Odysseus in der Unterwelt» müssen auch im einzelnen sehr sorgfältig behandelt gewesen sein. Polygnot war der Maler des Ethos, seine Kunst im Tempel vertieft und geläutert, wie die Plastik eines Phidias. Annähernde Vorstellung seiner Bilder kann man übrigens durch die Reliefs im Heroon von Giölbaschi (Lycien) sich bilden, welche Heroenkämpfe darstellen. Mit *Agatharchos* kam bessere Perspektive, mit *Apollodoros* kräftigeres Abrunden zur Geltung. Seit dem peloponnesischen Kriege tritt die *ionische* Schule in den Vordergrund, welche das Technische fördert und mehr auf Illusion bedacht ist. Infolge innerer Kämpfe Griechenlands hatten sich mit dem Patriotismus verknüpfte monumentale Probleme gemindert: die Kunst trat jetzt aus dem höheren Dienst des Tempels und der Hallen in den des reichen Privatmannes, und so gelangte nun Tafelmalerei zu Ansehen. Der alte Götterglaube hatte vielfache Abschwächung erfahren; seine ernsteren Bewohner des Olymp mufsten den jüngeren, leidenschaftlichen nachgeben: Apollo, Eros, Aphrodite, Dionysos gewannen als Träger des Formenreizes den ersten Platz in der Darstellung. *Zeuxis* und *Apelles* sind Führer jenes neuen Geschlechtes. Von ihrem Streben nach Illusion giebt die Erzählung Kunde, dafs ersterer Trauben malte, welche die Vögel täuschten, während letzterer durch ein scheinbar über das Bild gelegtes Tuch selbst den Zeuxis irreführte. Dieser, aus Heraklea gebürtig, mag zuletzt in Ephesos ansässig gewesen sein. Er war Maler der Grazie; seine Ideale «Helena» und «Penelope» erregten durch seelenvolle Stimmung grofsen Ruhm. Auf «Helena», für den Tempel der Hera bestimmt, wandte der Künstler selbst die Verse Homers an, und über Penelope bemerkt Plinius, dafs Zeuxis hier die Sittsamkeit selbst dargestellt habe. Fernere Bilder sind: «Eine Götterversammlung»; «Eros mit Rosen bekränzt» (Athen); «Marsyas»; «Menelaos, den Toten opfernd». *Apelles,* dessen Geburtsort Kolophon, Ephesos oder Kos gewesen, machte viele Reisen und gewann den Höhepunkt seines Schaffens unter Alexander; auch für dessen Nachfolger mag er thätig gewesen sein. Das berühmteste seiner Werke ist die «Aphrodite anadyomene» für den Tempel des Asklepios auf Kos, durch Augustus nach Rom geführt. Pausanias zitiert von den Werken des Apelles nur die «Charis» (Smyrna); Lucian hebt die «Allegorie der Verleumdung» besonders hervor, und Plinius gedenkt vieler Porträts des Alexander und Philipp; ersterer wollte bekanntlich nur von Apelles gemalt sein. *Parrhasios,* aus Ephesos, lebte, wie Zeuxis, um die Wende des peloponnesischen Krieges und erlangte später das athenische Bürgerrecht, als er für jene Stadt den «Theseus» gemalt hatte. Plinius bemerkt, er habe die Proportionslehre eingeführt, dem Antlitz Zartheit des Ausdrucks verliehen und, nach Ansicht der Maler, selbst in den Umrissen die Palme davongetragen. Was die Proportionslehre

betrifft, so handelt es sich natürlich nur um Vervollkommnung derselben; des Parrhasios Verdienst mufste aber um so eher Anerkennung finden, je weniger ihm hier Zeuxis, sein sonstiger Nebenbuhler, den Erfolg streitig machte. Der Künstler pflegte übrigens aufser historischen Motiven, wie Philoktet, Odysseus, Ajax u. a., auch kleinere Bilder zu fertigen. Jenen grofsen Talenten schliefst sich der aus Kythnos gebürtige *Timanthes* an, hervorragend durch seelische Vertiefung; sein Bild «das Opfer der Iphigeneia» liefs die verschiedenen Äufserungen der Trauer durch meisterhafte Charakteristik hervortreten. In Gegensatz zur ionischen Malerei kam nun die Schule von *Sikyon*, an deren Spitze *Eupompos* stand, mit Zeuxis, Parrhasios, Timanthes etwa gleichzeitig wirkend. Diese mehr reflektierende Schule wird aber erst mit *Pamphilos* in ihren Zielen deutlich, von dem Plinius behauptet, dafs er



Bild 61. Gruppe aus der Aldobrandinischen Hochzeit. Vatikan. (Phot. Anderson.)



Bild 62. Die Alexanderschlacht. Mosaik aus Pompeji. Museo Nazionale zu Neapel.

wissenschaftliche Kenntnisse, besonders in der Mathematik besessen; selbst Cicero scheint anzunehmen, dafs er Philosophie gelehrt habe. Des Malers Stil wäre demnach als heilsame Reaktion gegen die in Apelles, Zeuxis und Parrhasios schon sich meldenden Keime der Verderbnis aufzufassen. Des Pamphilos Theorien verwertete sein Schüler *Pausias* am besten. Auch *Melanthios* erhält von Quintilian das Lob einer auf studierter Grundlage erbauten Richtung; das poetische Schaffen allerdings tritt hier vor dem künstlichen zurück. Die Neigung zu obscönen Dingen, welcher schon Parrhasios unterliegt, blieb auch dem Pausias nicht ganz fremd, was in jener Zeit gelockerter Moral erklärlich ist. Mit ihm dehnte die sikyonische Kolonie ihren Einflufs bis nach Attika aus. Wir bekommen somit von der griechischen Malerei folgendes Bild: Zuerst erhebt sie sich in Athen zu geistiger Würde und technischer Grundlage; dann macht ihr Kleinasien den Ruhm streitig; endlich über-



Bild 63. Porträt aus El Fayum. Museum zu Berlin. (Nach: Ägyptische und vorderasiatische Altertümer aus den Kgl. Museen zu Berlin.)



Bild 64. Trinkende Tauben. Mosaik aus Pompeji. Kapitol zu Rom. (Phot. Anderson.)

nimmt Sikyon von neuem ihre Pflege und leitet sie auf strengere theoretische Gesetze zurück. Mit dieser Entwicklung läuft eine andere parallel, ausgehend von Theben und infolge dessen kurzer Blüte nach Attika hinüberwandernd, um dieses abermals dem Ruhme zuzuführen; jene Entwicklung ist an die Namen *Aristides*, *Nikomachos*, *Euphranor* und *Nikias* geknüpft.



Bild 65. Trinkschale.

Gewisse in *Pästum* und *Rom* entdeckte *Wandbilder* müssen uns helfen, den Charakter rein griechischer Malerei zu verstehen: so die erste Szene «heimkehrender Soldaten», aus einer Grabkammer zu Pästum bei Neapel; die sogen. «Aldobrandinische Hochzeit», so benannt nach dem ersten Besitzer, jetzt in der vatikanischen Bibliothek (Bild 61, S. 60); «die Odysseebilder», auf dem Esquilin gefunden, mit landschaftlicher Szenerie; besonders das treffliche *Mosaik* der *Alexanderschlacht* (Bild 62, S. 60), aus der Casa del Fauno in Pompeji, vermutlich Kopie eines historischen Gemäldes. Dasselbe, mit kühner, sicherer Hand den Wendepunkt der Schlacht in einen Moment zusammendrängend, läfst uns einen Blick thun auf die geistige Höhe antiker Malerei. Auch die Verkürzungen sind hier genial behandelt. Eine Komposition des Nikias aus Athen bewahrt jenes zu Rom und Pompeji entdeckte Motiv: Jo, von Argos bewacht, indem Hermes, der Befreier, sich nähert. Plinius beklagt nun, dafs seiner Zeit die Rhyparographie, das niedere Genre, zu solcher Wertschätzung gelangt und teurer bezahlt sei als edlere Bilder; hier erwarb sich *Piraeikos* einen Namen mit «Barbier- und Schusterbuden, Eselein, Efswerk» u. a.; auch Properz nennt diesen Genremaler. Daneben gedeihen aber idealere Naturen, wie *Timomachos*, dessen «Ajax» und «Medea» Cäsar ankaufte. Durch die neuerdings in Grabkammern der ägyptischen Landschaft *Fajum* entdeckten 78 *Porträts*, mit Wachsfarben auf Sykomorenholz gemalt, ist viel Licht über das Wesen antiker Darstellung gekommen. Sind auch geringere Objekte darunter, so verraten doch die besseren tüchtige Kenntnis der Natur und scharfes Betonen einzelner Typen und Rassen (Bild 63, S. 61). Jene Blüte spätgriechischer Kunst besitzt ganz eigenartigen Zauber. Was



Bild 66. Rotfigurige Vase.

nun die ältere *Wanddekoration* betrifft, so kann sie nur aus wenigen Resten in Tiryns und Orchomenos beurteilt werden; jene Funde in Rom und Pompeji, worin griechisches Element nachklingt, müssen also ergänzend eintreten. Die musivische Darstellung, das *Mosaik*, erwuchs auf dem alten Kulturboden des Orients, wie die Ausgrabungen in Babylon und Ninive darthun; Griechen und Römer nahmen es auf und schritten vom einfachen Bodenbelag zu kunstvolleren Darstellungen aus Marmor und Glaspasten über. Bekannt ist das freundliche Motiv trinkender Tauben im Kapitol zu Rom (Bild 64, S. 61). Als Darsteller auf Fufsböden war *Sosos* von Pergamon hervorragend. Über die *Vasenmalerei* älterer Zeit sind wir durch Schliemanns Funde in Troja, Mykenä und Tiryns, sowie jene in Attika und Cypern belehrt worden: zunächst kommen die Muster der Raute, des Zickzacks, der Kreise und Spiralen, dann unbeholfene Tier- und Menschenfiguren, hierauf erst jene bisher als früheste Produkte der Keramik angesehenen Werke orientalisierenden Stils, vielleicht den Werkstätten von Korinth entsprossen: der gelbliche oder rötliche Ton ist mit Braun oder Schwarz, auch mit Weifs dekoriert; innerhalb bandartiger Streifen sieht man Pflanzen- oder Tiermuster. Neben jener dorischen Form wird die attische durch gröfsere Vasen, strengere Gliederung und Objekte der Malerei aus dem Götter- oder Mythenkreise kenntlich (Bild 65, 66). In der letzten Epoche treten dann jene grofsen Prachtgefäfse auf, deren Ornamentik sich bis zur Überladung ausdehnt, während das Figürliche schwächer wird. Der griechische Schönheitssinn bekundet sich ferner auf dem Gebiet des Prägens von *Münzen*, besonders seit dem 9. Jahrhundert, wo in Sizilien wahre Perlen von Ideal- und Profilköpfen auftreten. Nicht minder produziert die Kunst des *Steinschnittes* eine Fülle zierlicher Arbeiten, sowohl von Gemmen (Intaglios) als von Kameen — erhabener Arbeit mit Benutzung der Farbenschichten im Achat und Jaspis. In dieser Technik machte sich *Pyrgoteles* einen Namen. Von Kameen ist jene aus Mantua, der Cameo Gonzaga (St. Petersburg), die bedeutendste, dann folgt die Wiener. Schönes Ornament finden wir auf dem Onyxgefäfs im Braunschweiger Museum.

B. Etruskisch-römische Kunst.

In dem vom Tyrrhenischen Meer, dem Tiber und dem Apenninenzuge begrenzten Lande wohnten die alten Etrusker, ein fremdartiger Stamm im Herzen Italiens. Aus den nördlichen Bergen herabgestiegen in das mildere Land, in alten, befestigten Städten lebend, ohne höhere Einigung als durch Schutzbündnisse, tritt jenes Volk doch in mancherlei Beziehungen zur übrigen Welt. Durch Phönizier oder Karthager empfängt es die Produkte assyrischer und ägyptischer Technik; auch Kleinasiaten, Korinther übermitteln ihm gewisse Fertigkeiten. Die ältesten Bauten der Etrusker gleichen jenen des alten griechischen Bodens in der cyklopischen

Anlage, dem Aufschichten von Steinblöcken, dem Überwölben durch vorkragende Steine oder dachartige Platten. Auch verstanden sie, wie die Thore von Volterra und Perugia (Bild 67) beweisen, den Rundbogen vermöge des Keilschnittes zu vollenden, nach welchem Prinzip die Römer ihre Cloaca maxima überwölbten. Dem italischen Boden fremd ist zudem die Konstruktion der Tumuli, mit den an phönizische Bauten gemahnenden Pfeilern und den Steinfassaden der Totenkammern. Diese Grabstätten mit ihren Wandgemälden, Sarkophagen, Erzarbeiten, thönernen Gefäfsen und Schmucksachen legen Zeugnis ab von der originalen Kultur jenes



Bild 67. Etruskisches Stadtthor zu Perugia.

Volkes, das kein litterarisches Denkmal hinterliefs und nach der Unterjochung durch die Römer von diesen aufgesogen und verzehrt wird. Aus den Malereien der Grabkammern ersehen wir, dafs es, wie die Ägypter, sich viel mit dem Zustand der Seele im jenseitigen Leben beschäftigte, an ein dualistisches Prinzip, den Einflufs guter und böser Geister auf den Menschen glaubte und durch Zeichendeutung Kommendes zu erforschen suchte — eine philosophische Anlage, die mehr auf den Orient als auf Europa hinweist.

Vom TEMPELBAU der Etrusker sind wir nicht nur durch Vitruv informiert, sondern auch seit 1886 durch Ausgrabung der Fundamente eines solchen Denkmals bei Civita Castellana: hier wie in Griechenland

war die Holzkonstruktion das Anfängliche; da der Oberbau jedoch dieselbe festhielt, kam es nicht zu einheitlicher, stilvoller Ausprägung der Architektur. Die Grundform war quadratisch; der Tempel erhob sich auf der Plattform; eine Säulenhalle lag ihm vor; die andere Hälfte des Baues machte die dreiteilige Cella aus, deren mittelster Raum die gröfste Breite in Anspruch nahm. Jede dieser Cellen verlangte ihr besonderes Götterbild und ihren Eingang von der Halle aus. Bei dem Tempel in Castellana besafs die Mittelcella noch eine der Apsis ähnliche Fortsetzung über die Schlufsmauer hinaus. Auf den Mauern ruhte das Giebeldach, mit plastischer Dekoration von gebrannten Thonfiguren und Akroterien. Die Säulen der Vorhalle standen etwas weit, hatten Basen und Kapitäle, letztere den dorischen ähnlich; auch Triglyphenfriese waren üblich. Durch die Römer wurde jene Tempelform in ältester Zeit übernommen und fortgesetzt.



Bild 68. Die Kapitolinische Wölfin. (Phot. Anderson.)

Als *Grabstätte* diente der *Tumulus,* von Steinen oder Erde, mit gemauertem Unterbau und einer oder zwei Kammern versehen. Daneben finden sich auch kegelartige Deckpfeiler, so bei Vulci; andere Gräber sind wie jene Kleinasiens oder Ägyptens in den Fels gehauen, wobei öfters Säulen oder Pfeiler die Decke stützen und letztere Sparrenwerk imitiert. Auch findet man Kammern mit quadratischer Lichtöffnung an der Scheitelhöhe des Daches, wie ein Impluvium. Die Toten ruhen auf gemauerten Lagerstätten an den Wänden herum mit ihren Waffen und Thongefäfsen. An den Flächen tritt Malerei auf. Solche Grabstätten finden sich strafsenweise bei *Cervetri* (Caere), *Corneto* (Tarquinii), *Castel d'Asso*, *Orvieto* (Volsinii), *Bologna* (Felsina). Der Oberbau ist meist zerstört, die hügelige Masse aber noch hervorragend. An einzelnen Orten (Cossa, Todi) sind die Fortschritte der Mauerkonstruktion von cyklopischer Weise zum regulären Quaderbau ersichtlich.

Die etruskische *Bildnerei* produzierte mit Vorliebe ihre Werke für das Heiligtum aus *Terracotta;* aber auch von Steinplastik hat sich manches gefunden, wie *Reliefs* von Altären und Grabpfeilern, den Totenkult be-

treffend, alles in rohem Stil und oft seltsamen Körperverhältnissen, mit Profilstellung der Augen und Füfse gehalten, wie im Orient, und jedes idealen Zuges ledig. Aus Thon sind auch die mit der ruhenden Gestalt versehenen Aschenkisten; daneben kommen Vasen vor. Durch die Thonbildnerei gelangte man schneller zum *Erzgufs*, den jenes alte Volk mit Talent ausübte, denn öffentliche Plätze und Tempel waren mit ehernen, oft auch vergoldeten Statuen besetzt; von gröfseren solchen Arbeiten sind der «Mars» im vatikanischen Museum, die «Wölfin» im Kapitol (Bild 68, S. 65), eine «Rednerstatue» in Florenz, worin griechischer Einflufs waltet, zu nennen, auch der «Knabe mit der Gans». Den menschlichen Figuren ist zwar ein etwas starres Wesen eigen, die Tiere aber sind mit viel Natursinn dargestellt. Kleinere Bronzefiguren sieht man zahlreich in allen italienischen Museen. Die in den Grabkammern auftretenden *Wandbilder* gestatten uns auch Einblick in das Wesen der etruskischen Malerei (Bild 69): in linearer Manier, mit lichtem Ton und im Reliefstil gehalten, zeigt sie uns Vorkommnisse des Daseins, wie Tänze, Gelage, Kampfspiele, Totenkult, in ziemlich scharfer Charakteristik, aber mit übertriebenen Gesten und vieles in altgriechischer Manier. Wie bei den Ägyptern sind Bestattungsszenen und solche aus dem Jenseits üblich: Genien, der Totenrichter, der geflügelte Dämon der Unterwelt treten hervor; schlanke Bäume trennen die einzelnen Gestalten, so dafs eine Komposition nach höherem Prinzip ausgeschlossen ist. Was endlich die etruskische Kleinkunst betrifft, so sind aufser den genannten Statuetten, Waffen, Gefäfse und Schmucksachen mit Geschick in einer lange gepflegten Technik behandelt. Die *Metallspiegel* verraten griechisches Element: hier sieht man in Gravierung der Umrisse Mythen von Göttern und Heroen. Auch die in den Totenkammern befindlichen edleren Vasen sind griechischen Ursprungs.



Bild 69. Etruskische Wandmalerei zu Corneto Tarquinia. (Phot. Moscioni.)

Römer.

Gewaltthat und Eroberung kennzeichnen im Gegensatz zum Hellenismus, welcher friedliche Wege des Kolonisierens betritt, den römischen

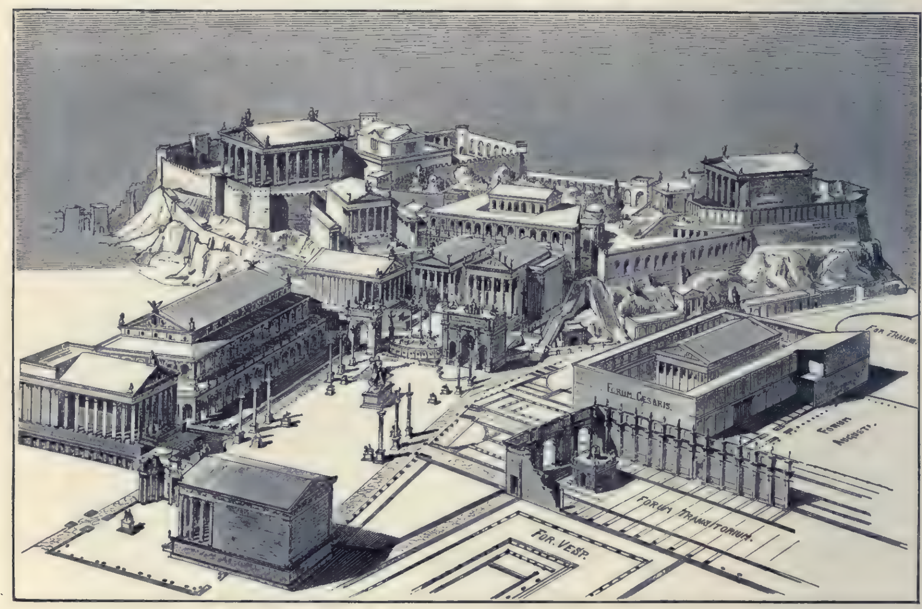
Charakter. Er nahm die alte Kultur der Etrusker in sich auf, ebenso wie griechisches Element, und schritt, von innerer Notwendigkeit getrieben, bis zur Eroberung der damals bekannten Erdteile. Dieser energische, praktische, für Besitz, Entwicklung der Staatsidee und Rechtsbegriffe disponierte Sinn mufste in idealer Lebenssphäre, Religion, Poesie und Kunst, vom Hellenismus abhängig werden. Nachdem der etruskische Götterkult sich ausgelebt, kommt der griechische Mythos an die Reihe, ja die Stammessage wird durch Äneas mit dem Heroentum jenes Volkes verknüpft. Die bildenden Künste, aus dem Walten der Phantasie entsprungen, lagen zunächst dem Römersinn fern: hier waren die Etrusker mit ihrer praktischen Richtung erstes Vorbild, weiterhin die ideal veranlagten Hellenen; aber die Kunst war den Römern nie ganz Sache des Herzens, seelischer Bedürfnisse, sondern Luxus und Zierde des Daseins, Sklavin ihrer Macht und politischen Gröfse. Die Architektur, worin sich zumal der Begriff des Imponierenden, Prächtigen kundgiebt, mufste deshalb ihrem Verständnis am meisten zusagen: hier vermochten sie durch Verstandesoperation Neues und Grofsartiges zu kombinieren, sowie durch technische Gediegenheit ihren Werken lange Dauer zu sichern. Was Plastik und Malerei betrifft, so ist den Römern das Verdienst nicht abzusprechen, dem griechischen Kunsttrieb eine Stätte der Wirksamkeit eröffnet zu haben, wo dieser ein Nachblühen feiern durfte, wenn auch im Anschlufs an ältere Vorbilder. Original-Römisches kam nur auf dem Gebiet der historisch-realistischen Skulptur zu Tage. Die Aufgabe jenes Volkes aber im grofsen Weltplan, der christlichen Kultur ihre Pfade zu bereiten, den Boden zu ebnen für einheitliche Wissenschaft und staatliche Ordnung, hat auch der Kunst zur Weltbürgerlichkeit verholfen, obgleich diese selbst nur eine vermittelte war.

ARCHITEKTUR. — Die ältesten Bauwerke repräsentieren etruskischen Stil, der später von griechischen Elementen abgelöst wird; nur die Gewölbekonstruktion blieb erhalten, da sie ganz mit dem römischen, auf das Stattliche und Solide gerichteten Sinn korrespondierte. Wasserleitungen, Brücken und Viadukte, zunächst die Cloaca maxima, später forense Basiliken, Thermen, mehrstöckige Pracht- und Riesenbauten wurden jetzt durch die Spannung weiter, mit Hilfe des Keilschnittes errichteter Bogen möglich, wo die Fallkraft den Zusammenschlufs der Steine bewirkt: älteste Konstruktion ist das Tonnengewölbe, schwer auf den Widerlagern ruhend und gefälliger Abwechslung bar; leichter erhebt sich die Kreuzwölbung, aus zwei



Bild 70. Römisches Kompositkapitäl.

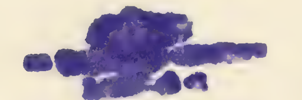
rechtwinkelig über quadratischem Raum sich durchschneidenden Tonnengewölben bestehend. Sehr beliebt wurde der Kuppelbau, welcher das Prinzip des Bogens über Kreisform ausspricht; daneben fanden sich Halbkuppeln ein. Durch Nischen, Mauerblenden, Arkaden wird Mannigfaltigkeit der Linien, malerische Perspektive erzeugt. Was die Römer von den Griechen besonders entlehnten, war der Säulenbau, und zwar vornehmlich die korinthische Ordnung, welche bei Tempeln, Basiliken und Hallen Anwendung findet. Das korinthische Kapitäl erhielt nun eine prunkhafte Gestalt, indem man es mit dem ionischen zu vereinen suchte, wodurch das sogen. Kompositkapitäl entstand (Bild 70, S. 67).



T. Iovis Capitolini. Tabularium. T. Iunonis Monetae.
T. Castorum. Basilica Iulia. T. Saturni. T. Vespasiani. T. Concordiae. Sc. Gemoniae. Carcer.
Arc. Tiberii. Arc. Sept. Severi.
T. Faustinae.

Bild 71. Kapitol und Forum Romanum. Rekonstruktion.

Bei mehrstöckigen Bauten pflegte man die drei Ordnungen Griechenlands zu verwenden, indem man von der dorischen ausging, dann die ionische, zuletzt die korinthische folgen liefs. Starke Mauern, solide Pfeiler, als Stützen des Bogens, sind der römischen Architektur eigen: an diesen Mauerkörper werden nun Halbsäulen oder Pilaster nebst Gebälk und Sims angelegt, indem man besonders reich das Kranzgesims bildete. Jene Architektur, obwohl in ihren Formen mehr anlehnend und kombinierend, war in hervorragender Weise zur Lösung praktischer Aufgaben berufen: Thermen, Theater, Gerichtshallen, Paläste, Villen, Mauern, Thore, Aquädukte und Brücken legen davon Zeugnis ab, ja in allen



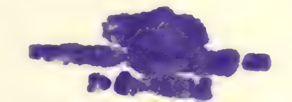
solchen Werken spiegelt sich das Bewufstsein politischer Gröfse und Sicherheit (Bild 71). Das höchst solide Material des harten Tuffs, später des Marmors, der gebrannten Ziegel, die gediegene Pracht und Konsequenz in der Ausführung nötigen uns beim Anblick der Ruinen stäte Bewunderung ab. Über alle Länder des Reiches erstreckte sich dieser Baustil bis in den fernen Osten, und nachdem seine Denkmäler nur langsam mehr der Gewaltthat als der natürlichen Zerstörung unterlagen, erstand er von neuem im Dienste des Christentums und seiner erhabenen Mysterien zu ungeahntem Leben und geistiger Vertiefung. Die konstantinische Basilika, wie die spätere romanische des Nordens, selbst die gotische, haben ihre Wurzeln in altrömischen Bauformen, und als im 15. Jahrhundert der Sinn des christlichen Europa sich von der Überlieferung des Mittelalters zu lösen beginnt, wählt es das klassische Altertum zur Führerin in Erkenntnis der Naturgesetze und nimmt am Ende jenes Prozesses die antiken Bauordnungen in den modernen Stil auf, welcher in der Basilika von St. Peter zu Rom den vornehmsten Platz errungen hat.



Bild 72. Der Vestatempel in Tivoli. (Phot. Anderson.)

Die ältesten Monumente wurden durch Vorbilder etruskischer Architektur und das Prinzip des Nützlichen bestimmt, so die Abzugskanäle, die Via Appia mit ihren Gräbern, die Wasserleitungen. Mit dem Ausgang der republikanischen Epoche überwiegt Anschlufs an das Wesen des Hellenismus, und zwar des nachalexandrinischen Stils in üppiger Entfaltung, wobei gröfsere Derbheit erforderlich wurde. Die forense Basilika in rechteckiger Grundform, mit Portiken und Tribuna zur Rechtsprechung, erhielt jetzt vollere Gestalt; die Tempel wurden jenen Griechenlands nachgebildet. Dorische Formen repräsentiert der Sarkophag des P. Cornelius Scipio, aus der Familiengruft vor Porta Latina (Vatikan), während am Tempel der Fortuna virilis ionischer, und am Rundbau des sogen. Vestatempels in Tivoli (Bild 72) korinthischer Stil auftritt. Der Frühzeit gehören aufserdem das Monument der Cäcilia Metella (Bild 85, S. 80) an der Via Appia und die Reste des Tabulariums zwischen Kapitol und Forum.

Mit der Strenge republikanischer Staatsform ging die Einfachheit des älteren Baustils verloren: schon am *Theater* des M. Scaurus (v. J. 58 v. Chr.) zeigt sich Anwendung kostbarer Stoffe, obgleich der Bau selbst noch von Holz war. Pompejus liefs ein Theater von Stein aufführen, und Cäsar



errichtete eine Anzahl grofsartiger Monumente, so die Basilika Iulia, das neue Forum, den vergröfserten Circus Maximus (Bild 73). Unter Augustus erlangte die römische Baukunst den Höhepunkt ihrer Ausgestaltung: er

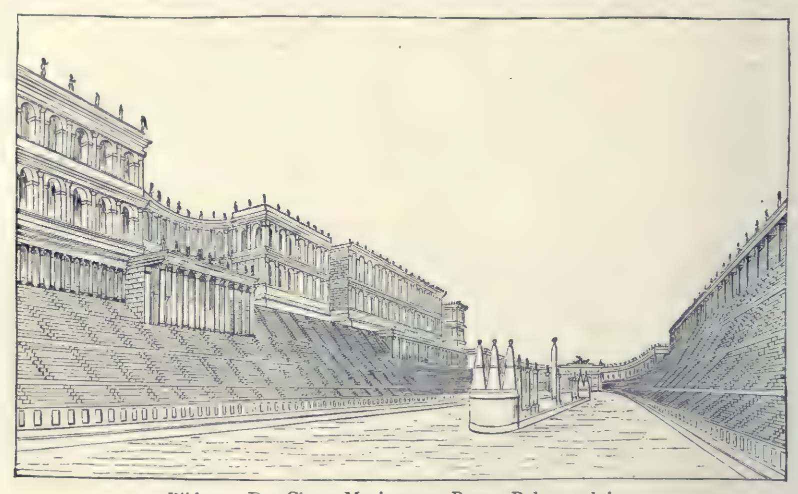


Bild 73. Der Circus Maximus zu Rom. Rekonstruktion.

vollendete das durch Cäsar Begonnene, erneuerte viele Tempel, gründete ein Forum mit dem Heiligtum des Mars Ultor, von dem nur noch drei korinthische Säulen übrig sind. Agrippa, des Augustus Tochtersohn, errichtete das *Pantheon* (Bild 74), jenen kühnen und edeln Rundbau mit Kuppel, in deren Zenith eine Öffnung von $8^2/_3$ *m* Durchmesser dem Inneren gleichmäfsiges Oberlicht spendet, so dafs auch durch das Zentralisieren der Beleuchtung eine grofsartige Wirkung erlangt ist. Vom *Theater* des Marcellus, dem *Mausoleum* des Augustus, vordem in Terrassen aufsteigend, letztere mit Bäumen bepflanzt, sind noch ansehnliche Reste vorhanden. Die Form der Grabdenkmäler erkennt man aus der Pyramide des Cestius. Aufserhalb Roms sind der Tempel des Augustus und der Roma zu *Pola* in Istrien, wie der schöne Peripteros zu Nîmes Beispiele ausgeprägter korinthischer Ordnung. In jener Zeit lehrte *Vitruv* die Anwendung griechischer Formen, ohne jedoch der Gewölbekonstruktion Beachtung zu schenken. Aus der Zeit des Tiberius und Caligula stammen

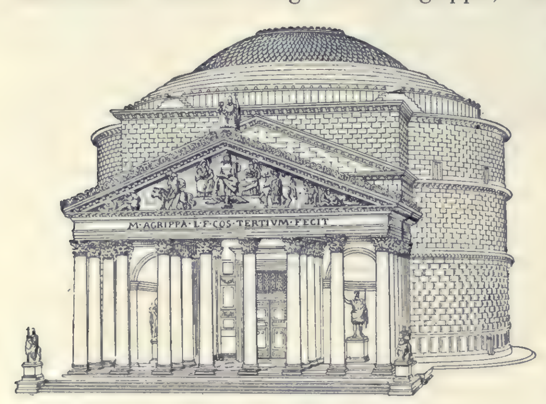


Bild 74. Das Pantheon zu Rom. Rekonstruktion.

die Reste vom Tempel des Kastor und Pollux, aus jener des Claudius die *Wasserleitung*, deren mächtige Bögen die Campagna durchziehen. Der Übergangsepoche sind auch die Monumente von *Pompeji* angehörig, welches, im Jahre 63 von einem Erdbeben gewarnt, 16 Jahre später unterging. Durch Ausgraben der verschütteten Provinzialstadt ist uns ein seltener Einblick in Leben und Treiben einer solchen verstattet, wobei zumal die Reste antiker Häuser, mit ihren Wandmalereien, Mosaiken und kleineren Funden, die Altertumsforschung seit Jahren in Thätigkeit erhalten. Im Gegensatz zum modernen Hause, das nach Front und Strafse zu seine Räume gruppiert und öffnet, sehen wir hier das antike in seiner edleren, für das innere Leben passenden Anlage, die Räume um zwei Höfe geordnet, von oben her beleuchtet und vom rohen Strafsenlärm

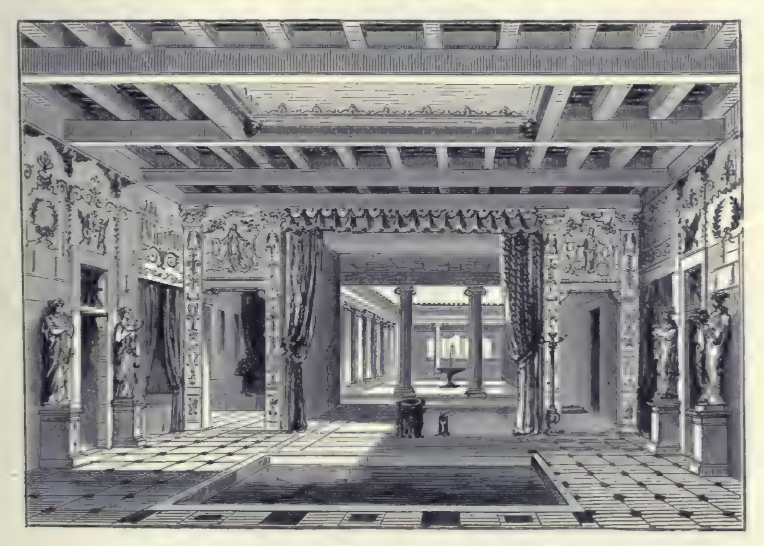


Bild 75. Das Haus des Pansa zu Pompeji. Rekonstruktion.

abgeschlossen. Die vordere Anlage ist dem Verkehr mit Klienten oder Besuchern gewidmet, die hintere, mit Portiken und Garten in der Mitte, der Familie. Inmitten des Atriums war das Impluvium, wo in einer Zisterne das von den abgeschrägten Dächern laufende Regenwasser sich sammelte. Zwischen beiden Komplexen lag das Tablinum, ein Raum für die Ahnenbilder; zum Speisezimmer diente das Triklinium im hinteren, ruhigen Teile des Hauses; das obere Geschofs bewohnten die Sklaven. Portiken wie Gemächer zierte Wandmalerei und Mosaikfufsboden; reichere Häuser enthielten auch Marmorstatuen, springendes Wasser, zierliche Grotten. Waren die Räume oft nur schmal — denn Bauten, wie jene des Pansa (Bild 75) und Sallust in Pompeji, konnten nur sehr Wohlhabende ausführen —, so besitzen doch auch kleinere Häuser den Charakter des Behaglichen, Zierlichen, vornehmer Ruhe und Innerlichkeit. Bessere Wandmalereien finden

wir in dem zu Rom erst neuerdings ausgegrabenen sogen. Hause der Familie des Tiberius.

Unter den Flaviern erblüht die römische Architektur zu üppiger Grofsartigkeit. Das *Kolosseum* (Bild 76), ein Riesenwerk, von Titus im Jahre 70 vollendet, ist trotz vielfacher Beraubung an Material noch immer ein imponierendes Denkmal des Römertums: in drei Arkadenreihen, dorischen, ionischen und korinthischen Stils, sich aufbauend, während jede Arkade durch Halbsäulen, nebst entsprechendem Gebälk, eingefafst ist, mit einem vierten, durch Öffnungen unterbrochenen und von Pilastern gegliederten Stockwerk abschliefsend. Auch von den *Thermen* des *Titus* sind Reste übrig, deren bis in die siebenziger Jahre unserer Zeit erhaltene, von Raffael so bewunderte und benutzte Dekoration erst der jüngsten barbarischen Mifshandlung römischer Antiquitäten unter dem einigen Italien erlegen ist. Es gehören in jene Epoche auch die Fragmente vom Tempel des Vespasian am Kapitol und der Titusbogen an der Via sacra, eine Erinnerung an den Fall Jerusalems. Von dem grofsartigen Forum Traianum, nebst der Basilica Ulpia und der über 30 *m* hohen Säule, mit Reliefs überzogen, sind nur letztere und Trümmer der gewaltigen Pfeiler noch übrig. Vom Bogen des Trajan wurde viel Material zu dem des Titus entnommen. Unter Hadrian entstand gegenüber dem Kolosseum der Doppeltempel der Venus und Roma, mit den Cellen sich berührend. Das *Mausoleum* Hadrians, die jetzige Engelsburg, zeigt nicht minder imponierende Fülle, ebenso die nur noch aus Trümmerhaufen bestehende, einst sehr ausgedehnte Villenanlage zu *Tivoli*. Nach Trajan beginnt Frische



Bild 76. Das Kolosseum zu Rom.



Bild 77. Der Bogen Konstantins d. Gr. zu Rom. Rekonstruktion.

und Kraft der Architektur zum Schwerfälligen hin auszuarten. Das barocke Element zeigt sich schon in dem üppigen Fries am Tempel des Antoninus und der Faustina.

Mit dem dritten Jahrhundert kommt die Zeit des Verfalls. Der Bogen des Septimius Severus am Kapitol ist ein Beweis dafür, nichtminder jener der Goldschmiede am Forum boarium. Unter Caracalla erhebt sich der grofsartige *Thermenbau,* mit kostbaren Säulen und Marmorbildern in weitgespannten Hallen. Gewaltig mufs auch der Sonnentempel Aurelians gewesen sein (Garten des Palazzo Colonna). Noch bedeutender als die *Thermen* Caracallas gestalteten sich jene Diokletians, deren Hauptsaal zur Kirche S. Maria degli Angeli umgebaut worden ist. Auch vom Palast jenes grausamen Kaisers zu *Salona* in Dalmatien haben sich ansehnliche, den Verfall des Stils bekundende Reste erhalten. Der ausgehenden Epoche römischer Architektur gehört die forense *Basilika* Konstantins an, von Maxentius begonnen, deren mächtige Spannung der Gewölbe an jene Hauptsäle der Thermen erinnert. Das Technische im Bau ist noch immer solide. Beginnende Roheit des Stils zeigt sich am vierseitigen Janusbogen, an den Säulen des Saturntempels, an den neueren Partien des Konstantinsbogens (Bild 77), am Grabmal der Constantia.

In andern Ländern erhoben sich unter römischer Herrschaft ebenfalls zahlreiche Bauten. So ward in Athen unter Hadrian der Zeustempel vollendet, entstanden ein Pantheon und ein Aquädukt. *Frankreich* besitzt zu Autun, Orange, Nîmes, Arles Reste von Bogen und Theatern. In *Deutschland* hat Trier Monumente jener späteren Architektur aufzuweisen, von denen die Porta nigra (Bild 78, S. 74), ein gewaltiges Doppelthor in Granitquadern, am bekanntesten ist. Regensburg besitzt noch die Ruinen der Porta praetoria. Zu Nennig am Rhein entdeckte man die Grundmauern einer Villa mit schönem Mosaikpaviment; in Badenweiler fanden sich

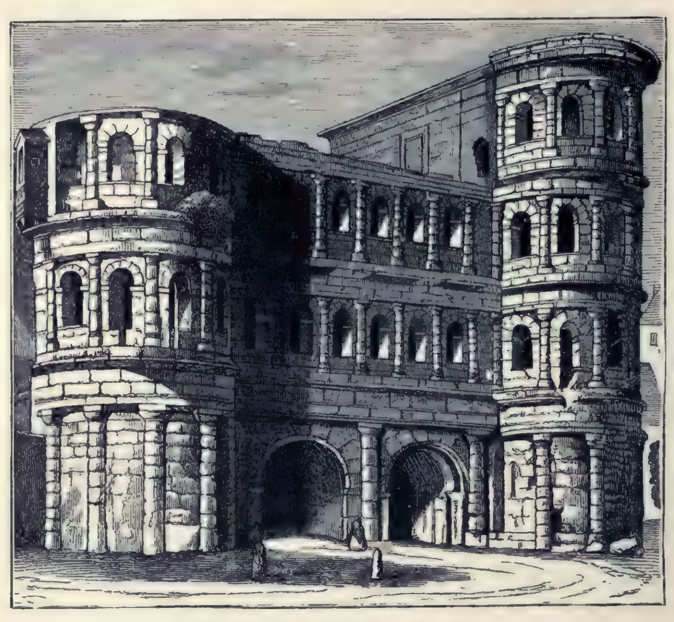


Bild 78. Die Porta nigra zu Trier.

römische Thermen. Noch gröfsere Ausartung als im Occident verrät die Bauweise in den Ländern des Ostens, so zu Palmyra, Heliopolis (Baalbek) und in Petra (Grabfassade).

SKULPTUR. Durch Griechenlands Eroberung und wachsende Prunksucht der Gebieter erhielt die Bildnerkunst neuen Antrieb, und zwar, wie schon früher bemerkt, nach seiten des Reproduzierens älterer, berühmter Werke hin; denn das Idealgebiet hatte sich erschöpft. So entstand jene neu-attische Richtung, teils in Rom selbst, teils für Rom wirksam, deren Produkte immer noch technische Vorzüge besitzen und demgemäfs in einer Zeit, wo man auf solche allzu viel Gewicht legte, Überschätzung erfuhren, bis sie mit dem wachsenden Verständnis für die ältere Kunstwelt im Laufe des 19. Jahrhunderts ihren Nimbus verloren: Naivität, innere, anspruchslose Gröfse der voralexandrinischen Skulptur kamen nun zu ihrem Recht gegenüber dem äufserlichen Pathos. Was Italiens Museen bergen, sind zumeist Kinder jener neueren Bildhauerschule in der Epoche Cäsars und des Augustus, so die «Aphrodite der Medici» (Uffizien, Florenz), der «farnesische Herkules» (Neapel), der berühmte «Herkulestorso» (Vatikan) vom Athener Apollonios, Werke prunkvoller Ostentation und glatter Behandlung. Die naturalistische Weise der Schule von Pergamon und die Grenze des Kunstschaffens zugleich offenbaren Statuen wie der «borghesische Fechter», von Agasias aus Ephesus, die ihm verwandte «Diana zu Versailles». Von Kolossalgestalten ist jene des «ruhenden Nil» mit den sechzehn Kinderfiguren symbolischen Charakters die gefälligste (Bild 79). Ein älteres Original repräsentieren die «Dioskuren» von Monte Cavallo in Rom. Durch treffliche Gewandung ragt die «schlafende Ariadne» (Vatikan) hervor (Bild 80, S. 76). Unter Hadrian tritt mehr die seelen-

lose, nüchterne Glätte im Behandeln des Marmors zu Tage, so bei der «Pallas von Velletri» (Louvre) und der weibischen Idealgestalt des kaiserlichen Günstlings «Antinous». Das römische Naturell blieb dem Porträt zugeneigt, und Wachsbilder der Ahnen, im Tablinum aufbewahrt, standen in höchster Achtung. Diese Begräbnisstatuen — solche des Friedens, togatae, oder kriegerische, thoracatae, in der Rüstung — wurden beim Leichenzug mitgetragen; sie sind zunächst verschieden von den griechischen, bis kunstvollere Auffassung Platz nimmt. Die Kaiser treten dann als Götter auf, wobei durch verschiedenfarbigen, seltenen Marmor das Prunkhafte betont wird. Einzelne solcher Figuren tragen noch immer Züge von Hoheit und Würde an sich, z. B. jene der sitzenden Agrippina (Rom, Neapel), der Livia (Bild 81, S. 76); die edel drapierten «Frauen» im Dresdener Museum; jene züchtig verhüllte «Pudicitia» im Vatikan; der «Augustus» daselbst, mit Spuren von Polychromie und Vergoldung am Marmor; auch die bronzene Reiterstatue Marc Aurels vor dem Kapitol trägt noch einen Zug von Schlichtheit und innerer Gröfse an sich. Das dortige Museum bewahrt ferner eine grofse Zahl von *Kaiserbüsten*, viele davon über-



Bild 79. Der Nil. Vatikan. (Phot. Anderson.)



Bild 80. Schlafende Ariadne. Vatikan. (Phot. Anderson.)

raschend lebendig im Charakter und von historischer Auffassung. Da jeder Bürger ein Porträt des Regenten im Hause führen mufste, pflegte man beim Wechsel desselben auf das Bruststück der Figur, meist von buntem Marmor, nur den andern Kopf aufzusetzen. Bei den Kaiserinnen treten sogar bewegliche Perücken auf, die mit der Mode sich ändern. Wie das Porträt, so lag auch die Darstellung von Schlachten, Siegen, Triumphen dem Römersinn nahe: das *Relief*, und zwar in malerischer Auffassung, mit vertieftem Hintergrund, starkem Loslösen der Figuren, trat nun, abweichend vom griechischen Stil, bedeutsam hervor. Früher Zeit gehören die Werke am Titusbogen; speziell römisch sind jene aus Hadrians Zeit am Bogen Konstantins, Motive aus den Schlachten gegen Parther und Dacier; dann jene der Trajanssäule (Bild 82), welche bandartig um dieselbe aufsteigen. Unter Marc Aurel entstanden die noch tüchtigen Arbeiten an der Säule desselben. Verfall bekundet das Plastische am Bogen des Septimius Severus und noch mehr an dem Konstantins. Die *Sarkophagreliefs* gehören zumeist späterer Epoche an und sind durchschnittlich nur von handwerklichem Charakter (Bild 83, S. 78); ihre meist gedrängten und wirren Motive werden fast stets der Götter- und Heroensage entnommen; doch spricht sich auch das Verlangen nach



Bild 81. Statue der Livia. Glyptothek zu München.

Unsterblichkeit darin aus und das Bedürfnis höherer Offenbarung (Prometheus, Amor und Psyche, Luna und Endymion, bacchische Mythen).

MALEREI. — Schon bei den Etruskern war dieselbe zum Schmuck der Tempel und Grabkammern üblich; es finden sich denn auch schon in früher Zeit römische Namen unter den Künstlern: *Fabius Pictor,* aus edlem Geschlecht, sowie der Dichter *Pacuvius.* Nach diesen bis zu den Kaisern mochten wohl hauptsächlich Sklaven das Kopieren besserer Werke geübt haben. Plinius nennt aus dem Ritterstande nur noch den *Turpilius,* dessen Bilder damals noch in Verona zu sehen waren. Der



Bild 82. Relief der Trajanssäule: Gefangenentransport. (Phot. Anderson.)

stumme Pedius ward durch Messala der Kunst zugeführt. Die Schätzung derselben wuchs, als L. Scipio und Messala Bilder ihrer Kriegsthaten für das Kapitol anfertigen liefsen. Spätere Kaiser haben sich selbst in den Künsten versucht, so war Nero Toreut und Maler, Hadrian Architekt. Unter Nero arbeitete *Amulius* viel im Goldenen Hause. Ansehen genossen auch *Cornelius Pinus* und *Attius Priscus;* die profane Wandmalerei betrieb *Ludius,* welcher Landschaften, Genreszenen und phantastische Objekte erfand, wie sie in Pompeji zahlreich auftreten. Übrigens liebte man, nach Vitruv, in Rom folgende Arten von Wanddekoration: als früheste Marmorgetäfel mit architektonischer Gliederung; dann perspektivische Ansichten nach Weise der alten Skenographie; Bühnenmotive, landschaft-

liche, historische und mythologische Objekte. Unter Cäsar entstand in Rom eine Nachblüte der Malerei: ältere Werke kamen zu Ehren, so die Bilder des Timomachos «Der zürnende Ajax» und «Medea vor dem Kindermorde», welche sich im Tempel der Venus genitrix befanden. Besonders pflegte man das Porträt, woran auch Frauen sich beteiligten, so *Laia von Cyzikus*, welche auf Elfenbein malte. In der Kaiserzeit ist die *Wandmalerei* bevorzugt: alle uns überkommenen Objekte derselben besitzen dekorativen Charakter und erstrecken sich bis zur Zeit der



Bild 83. Sarkophag mit Eberjagd. Kapitol zu Rom. (Phot. Anderson.)

Antonine. Jene in Pompeji thätigen Handwerker mögen in ihren Skizzenbüchern so manches bekanntere historische Objekt aufbewahrt haben — aber durch wie viele Hände sind jene Vorlagen entstellt worden! Pompeji war nur eine Landstadt und in 16 Jahren aufgebaut; an eine Künstlerschule daselbst ist also gar nicht zu denken! Der hier übliche Wandschmuck zeigt gewöhnlich in der Mitte auf einfarbigem Grunde kleinere Bilder, von Arabesken umrahmt: wir begegnen in steter Variation den von Plinius geschilderten Architekturen, Villen, Gärten, in spielender Weise aufgefafst, aufserdem noch historischen und Genreszenen, Stillleben (Bild 84). Im Museum zu Neapel sammelte man die besseren jener Sachen. Das meiste ist al fresco, einzelnes a secco gemalt; Farbentöne blieben meist ungebrochen; die Skala ist nicht voll, aber ihre Wirkung eine heitere. Anmutig sind die schwebenden Figuren auf dunklem Grunde. Der sogen. Aldobrandinischen Hochzeit (vatikanische Bibliothek; vgl.

Bild 61, S. 60) ist schon bei der griechischen Malerei gedacht worden, ebenso der prächtigen Dekoration im sogen. Hause des Tiberius (Palatin), auch der Odysseebilder. Unter diesen steht die Landschaft der Szene «Odysseus unter den Lästrygonen» mehr in Harmonie mit dem Figürlichen, als bei pompejanischen Bildern. Zu den besten Arbeiten gehört auch die in einem Gemach der kaiserlichen Villa (Livia) bei Rom aufgefundene Darstellung eines sich an der Wand herumziehenden Gartens.

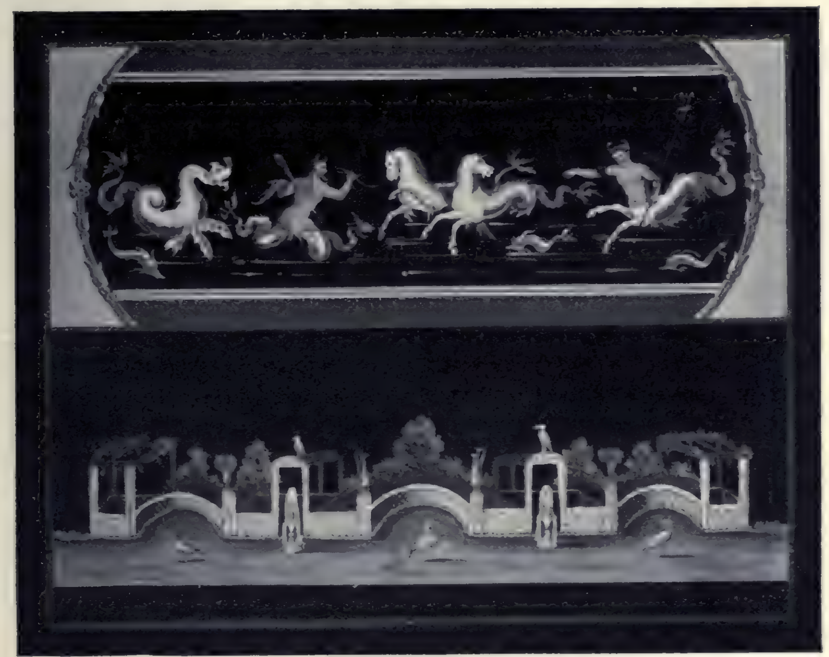


Bild 84. Wandmalerei aus Pompeji.

ANTIKE KLEINKÜNSTE. — Der antike plastische Sinn pflegte auch dem häuslichen Gerät, ebenso wie den Schmuck- und Prachtgefäfsen des Luxus, einen gewissen künstlerischen Typus aufzuprägen. Für das Handwerk, wie für die höhere Weise der Darstellung, gab es nur ein Wort: τέχνη, denn beide waren, ebenso wie im christlichen Mittelalter, noch eng verknüpft. Erst mit dem Anbrechen des modernen Zeitgeistes, dem Erwachen subjektiven Bewufstseins, löst sich jenes unschuldige Verhältnis, welches den populären Boden aller Kunstübung sicherstellte und ihr eine für unsere Begriffe unerhörte Verständlichkeit und auch Verbreitung ermöglicht hatte. Die Römer lernten von den Etruskern das Bilden in Thon, edlen Metallen und den Erzgufs. Dazu standen ihnen griechische Werkstätten und Arbeiter zur Verfügung. Ihre Anlage zum Luxus trieb sie allmählich dazu, nachdem die alte Einfachheit verschwunden, sich mit Kunstwerken zu umgeben. Mit Sorgfalt werden besonders die

Festgeschenke der Sieger in den Spielen, Weihe- und Hochzeitsgaben: Statuen, Vasen, Hydrien, Amphoren, Krateren aus Gold, Silber und Elektron, behandelt. Von diesen Dingen sind sehr edle Exemplare überkommen; denn selbst gröfsere Künstler verschmähten es nicht, Modelle zu liefern. In *Thon* arbeitete man auch buntbemalte Genrefiguren und -gruppen, wie die neuerdings zu *Tanagra* in Böotien entdeckten, welche in die Sammlungen von Paris, Berlin, London und Zürich verteilt sind. Als echte Kunstwerke dokumentieren sich auch jene grofsen Marmorkandelaber und -vasen, oder solche aus Granit, Alabaster, welche mit figürlichem Relief bedeckt sind. Von der stilvollen Pracht edler Geräte hat neuerdings der Hildesheimer Silberfund Zeugnis abgelegt. Nicht minder vornehm erscheinen nach Aufbau, Gliederung und Dekoration jene zierlichen ehernen Tischchen, Dreifüfse, Lampenträger, Kandelaber, wie sie das Neapeler Museum in Fülle darbietet. Phantasie und Geschmack behaupten ihre Rechte; selbst bei den einfachsten Gegenständen: Töpfen, Pfannen, Kohlenbecken, Feuergerät, herrscht Sinn für Schwung der Linie, edeln Kontur und passende Verzierung. Nicht minder stilvoll wufste man Becher und Schalen von Onyx und Achat, sowie von buntem Glase herzustellen. Der *Goldschmuck* erhielt schon von den Etruskern eine alles Prunken mit dem blofsen Metall ausschliefsende, vornehm-einfache Prägung: was von Diademen, Kränzen, Halsketten, Nadeln, Armbändern, Ringen und geprefstem Ornament in den Museen von Italien, Paris, London und St. Petersburg (Gräberschmuck von Kertsch) aufbewahrt ist, bietet treffliche, schlichte Muster für alle Zeiten. Auch die Rüstung, namentlich Helm, Schild und Brustharnisch, wurde ornamental behandelt: die Marmorstatue des Augustus im Vatikan trägt solchen Panzer; es ist aber auch ein Original auf uns gekommen, welches jetzt das Londoner Museum bewahrt.



Bild 85. Das Grabmal der Cäcilia Metella an der Via Appia bei Rom. (Phot. Anderson.)



Bild 86. Cella trichora. (Nach de Rossi.)

Drittes Buch.

Das Mittelalter.

A. Frühchristliche Monumente.

DIE heidnische Welt und ihre Kultur waren in Auflösung begriffen, als das Christentum sein stilles aber mächtiges Wirken begann. Sehnsucht nach höherer Wahrheit, als die Schulen der Philosophie ergründet, Verlangen nach besseren Gütern, als Reichtum und Üppigkeit sie darboten, führten ihm erlesene Geister zu, und im Lichte der Offenbarung erkannte der Mensch sein höheres Ziel, sein Verhältnis zur Natur, lernte er die Dinge um sich nach innerem Gehalt schätzen. Mit dieser neuen Lebensansicht ward auch die Kunst neu geboren, erhielt sie ein überirdisches Ziel und insbesondere auch das priesterliche Amt, die Mysterien des Glaubens zu verherrlichen, in ihrem Dienst höhere Würde zu empfangen. Zwar hat es in der Frühzeit, da es galt, dem Polytheismus jeden Einwand zu entziehen, nicht an Stimmen gefehlt, welche den Kultus frei zu halten wünschten von der so lange mifsbrauchten Kunst; aber die Heilige Schrift war ja selber durch und durch symbolisch, bilder- und poesiereich, setzte Gemüt und Phantasie derart in Thätigkeit, dafs es unnatürlich erschienen wäre, solchen Quell von Inspiration dem künstlerischen Ausdruck zu verschliefsen. Jener bilderfeindliche Kanon der Synode von Elvira (306) hatte nur lokale Bedeutung, war aus der Sorge wegen Profanation christlicher Bilder in der Verfolgung entsprungen und auch ohne weitere Konsequenzen. Nicht minder basierte die Aversion eines Klemens und Origenes auf der Furcht vor Anstofs der Neubekehrten. Deshalb trat nun zuerst die Plastik als vornehmste Dienerin der Idolatrie mehr in den Hintergrund, obgleich solche Werke auch in den ersten drei Jahrhunderten nicht mangelten,

seien es Statuen, Reliefs an Sarkophagen, oder Produkte der Kleinkunst in Bronze und Elfenbein. Mit Beredsamkeit entwickelte später Johannes Damascenus den griechischen Ikonoklasten gegenüber die kirchliche Anschauung vom Wesen und Ziel christlicher Bilder. Das jüdische Verbot (2 Mos. 20, 4; 3 Mos. 26, 1; 5 Mos. 4, 16) war offenbar mit Rücksicht auf die stäte Neigung der Israeliten zum Götzendienst umwohnender Völker erlassen und nicht wider das Ausüben der Kunst im Dienste heiliger oder nützlicher Zwecke, welche Moses selbst bei Konstruktion und Verzierung der Stiftshütte in Anspruch nahm. Demnach hat die Kirche dem in der griechisch-römischen Welt so mächtigen Kunstbedürfnis die Wege zu neuen und edleren Zielen gebahnt. Unter dem Druck der Verfolgung ward in den Katakomben zunächst jene an die bestehenden Formen sich anlehnende, aber auf etwas Höheres weisende symbolische Sprache der christlichen Kunst gepflegt, aus welcher in fortschreitender Entwicklung eine Blüte ohnegleichen aufging, sich stets erneuernd mit dem vom Christentum unzertrennlichen nationalen Aufschwung der Völker.



Bild 87. Restaurierte Papstkrypta des Kallistus-Cömeteriums.

Die *Katakomben*, jene unterirdischen Begräbnisstätten der frühen Epoche, umfassen auch die wichtigsten Denkmäler altchristlicher Kunstthätigkeit. Sie dienten aber nicht nur für Beisetzung der Märtyrer und Gläubigen, sondern auch als Zufluchtsort, solange geheimes Ausüben des Kultus nötig blieb, und um die Besucher in den Grabkammern und sogen. Krypten (Bild 87 u. 88) behufs Gedächtnisfeier der Märtyrer, Übung der Psalmodie, Unterricht und Empfang der Sakramente zu vereinigen. Die römischen Katakomben sind die vornehmsten; ihre Anlage bildet ein ausgedehntes Netz und System von Galerien und Korridoren, welche selbst das Cömeterium ausmachen; in verschiedenen Stockwerken, oft vier oder fünf übereinander, angelegt, kreuzen sie sich vielfach in derselben Ebene. Naturgemäfs erfordern sie ein höher gelegenes Terrain, da in tieferen Schichten Überschwemmung eintreten konnte; auch finden wir sie fast immer in dem sogen. körnigen Tuff (Tufa granulare), da dieser eine gewisse Konsistenz besitzt ohne allzu grofse Härte. Von den christlichen Katakomben sind die Arenarien und Puzzolangruben zu unterscheiden. Ein besonderes Merkmal ersterer besteht

darin, dafs die verschiedenen Ebenen (Piani) gesondert und fast nur durch Treppen verbunden sind; man mufste eben jede Beschädigung der Decke und des Bodens meiden, da die zur Feldmefskunst nötigen Instrumente den Fossores mangelten. Die Hauptstockwerke laufen daher in einem gewissen Abstand übereinander hin, und etwa zwischen ihnen auftretende Galerien sind nicht nur beschränkt, sondern auch jüngeren Ursprungs. Nun kommt es allerdings vor, dafs Arenarien (Sandgruben) in christliche Cömeterien verwandelt sind: Ausnahmen bestätigen aber das Prinzip und geben den Beweis für den christlichen Typus der übrigen Katakomben. So finden wir im Cömeterium S. Hermes zum Teil die Wände aus Mauerwerk bestehend und nicht aus Felsgrund, die Decke aus Tuff schwach gewölbt und oft auch untermauert. Denkt man sich alles Ziegelwerk beseitigt, so wird die Galerie doppelt oder dreifach breiter als die Gänge der Katakomben: man sieht also, welche Veränderungen nötig wurden, um den Zweck einer christlichen Anlage zu erreichen.

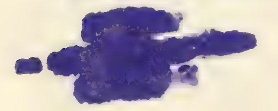


Bild 88. Krypta des hl. Kornelius in der Kallistus-Katakombe.

Als Begräbnisplätze erfreuten sich diese Stätten anfänglich des gesetzlichen Schutzes; mit der Verfolgung werden die Zugänge mehr versteckt oder neue in verlassenen Arenarien eröffnet. Die Galerien haben eine Breite von nicht über $1\,^1/_3$ *m*, sind also ziemlich schmal; ihre Höhe wechselt je nach Art des Bodens. Horizontale Nischen, die sogen. *Loculi*, bestimmt zur Aufnahme der Körper, durchbrechen die Wände (Bild 88); hin und wieder führen Gänge zu Kammern, welche ebenfalls mit Grabnischen besetzt sind. Licht und Luft treten sparsam durch Öffnungen ein, welche auf die Campagna führen und im Notfall auch zum Transport der Leichen dienen mufsten. Gewöhnlich erhellte man die Korridore mit bronzenen,

von der Decke herabhängenden Lampen; auch brannten in Zwischenräumen solche von Thon in Nischen oder auf Konsolen. Aufser den einfachen Gräbern der Wände, je nach Zahl der Körper loculi bisomi, trisomi, quadrisomi benannt, durch Steinplatten geschlossen, mit Inschriften und Emblemen bedeckt, finden sich die *Cubicula,* gewöhnlich Ruhestätten der Märtyrer: das Grab ist in Sargform aufgemauert, oder in den Stein gehauen, oben durch eine Marmorplatte geschlossen (tabula, mensa). Eine rundbogige, oder auch rechteckige Nische (Arkosolium) überspannt das Sepulcrum, auf dem man zum Jahresgedächtnis (natalitia) die Eucharistie feierte. Oft wurden zwei bis vier Cubicula in Verbindung gesetzt und durch einen Schacht (luminare) erleuchtet, so dafs mehr Gläubige der Feier anwohnen konnten. Aufserdem trifft man noch Räume, welche den Namen von Kirchen, Basiliken, erhielten. Diese Krypten sind zusammenhängende, quadratische Kammern, worin die Gläubigen sich nach Geschlecht sonderten; der Hauptraum enthielt das Presbyterium, den Chor, mit Sitzen für Bischof und Klerus in der gerundeten Apsis; der Altar davor war beweglich (portatile); sonst diente hierfür das Arkosolium, die Nische über dem Märtyrergrabe. Wände und Decken der Krypten, wie auch vieler Cubicula, sind mit Stuck überkleidet und malerisch verziert. Die Verschlufsplatten der Loculi enthalten Namen, Alter, Todestag des Beigesetzten, einen frommen Wunsch oder Sinnbilder (Palme, Taube) des Glaubens, der Hoffnung und Vollendung. Bei den Toten, d. h. in den Zement der Platten eingedrückt, finden sich manche Erinnerungszeichen: Gläser, Schmuck, Gemmen, Spielgerät (bei Kindern).

Zur Anlage der Katakomben gehören auch jene am Eingang sub dio errichteten Cömeterialbauten, welche rechtlichen Schutzes genossen; es waren dies kleinere Gotteshäuser, *Memoria* oder *Cella,* auch Confessio und Martyrion genannt, worin man täglich die Eucharistie als oblatio pro dormitione feierte, wenigstens bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts, wo (258) durch kaiserliches Dekret die Versammlungen der Christen prohibiert wurden. Katakomben finden sich aufserhalb Roms auch zu Neapel, Syrakus, Malta und Alexandrien; aber die römischen stehen durch Alter, Umfang, Ehrwürdigkeit und Bedeutung der Monumente allen übrigen voran. Als Begräbnisorte dienten sie bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts; schon ein Säkulum früher betrachtete man sie mehr als Heiligtümer, zu denen man an den Hauptfesten pilgerte, so dafs Papst Damasus für erweiterte Zugänge, kalligraphierte Inschriften und Herstellung der verfallenen Cubicula Sorge trug. Solange die Märtyrer hier ruhten, feierte man auch ihre Natalitien; als jedoch Einfälle der Langobarden und anderer Gegner Verwüstung und Plünderung an jene Orte brachten, übertrug man seit 750 auf Gebot der Päpste ihre vornehmsten Reliquien in städtische Kirchen. Die Katakomben gerieten nun in Verfall, so dafs gegen Ende des 16. Jahrhunderts nur noch drei zugänglich blieben. 1578 endlich wurde beim Graben nach Puzzolan-



erde an der Via Salaria ein Cömeterium entdeckt, und von da ab wandte sich das Interesse wieder der Totenstadt zu, besonders nachdem *Antonio Bosio*, aus Malta, als kühner Entdecker seit 1593 mit Hilfe der alten Quellen dieses Feld in Angriff genommen (Roma sotterranea, 1632). Ihm folgten *Aringhi*, *Boldetti*, *Bottari*, dann seit 1841 P. *Marchi*, mit dem eine neue Epoche der Katakombenforschung beginnt, welche durch Marchis genialen Schüler, *G. B. de Rossi*, ihre Vollendung erreichte (Roma sott. I, 1864; II, 1867; III, 1877; Inscript. christ. urbis Romae 1857—1861; Bullettino di archeol. crist., 1863 ff.).

ANFÄNGE DES CHRISTLICHEN KIRCHENBAUES. — Wir erfahren aus der Apostelgeschichte, dafs die Trennung der Christen vom Judentum nicht plötzlich sich vollzog, sondern dafs man noch im Tempel zu Jerusalem betete, in der Halle Salomons predigte, und dafs die Jünger des Herrn auf ihren Reisen an die Stammesgenossen in den Synagogen sich wendeten (Apg. 3, 11; 5, 12. 20. 21. 25). Das Bedürfnis des christlichen Kultus, in gesondertem Raume den Opferaltar zu errichten, war trotzdem anfänglich gegeben: die Apostel kamen nach der Himmelfahrt Christi im oberen Speisesaal zusammen und brachen das Brot von Haus zu Haus (Apg. 1, 13; 2, 1. 42. 46); ebenso geschah es aufserhalb Jerusalems (Apg. 20, 7—9). In Ephesus wird das Haus Aquilas und Priscillas genannt (1 Cor. 16, 19); zu Rom waren es die Häuser derselben, des Senators Pudens, der Heiligen Cäcilia, Anastasia, Eutropia, Lucina, wo man zum Gottesdienst sich vereinte (Röm. 16, 3—5). Man wählte dazu die abgelegensten Räume, jene Öci oder Triklinien, von denen Plinius und Vitruv berichten. Die sogen. ägyptischen Öci waren dreischiffig, mit erhöhtem Mittelraum, so dafs zwischen der oberen Säulenstellung das Licht eintrat — jenes schon am ägyptischen Tempel geübte Prinzip —; aufserdem führten sie Architrav und flache Decke, während der sogen. korinthische Saal überwölbt ist.

Keine der uns erhaltenen Basiliken Roms hat früheren Anfang als die Epoche Konstantins; es ist auch nicht glaublich, dafs es innerhalb der Mauern gestattet war, Kirchen zu bauen, da die rechtliche Stellung der Christen dies schwer zuliefs. Sie begnügten sich deshalb mit der Ecclesia domestica in den Sälen des römischen Hauses, oder der Privatbasilika vornehmer Bekenner. Dafs letztere, worin Staats- und Parteiberatungen stattfanden, direkt in Kirchen sich verwandelten, kam vor, wenigstens berichtet es Hieronymus von jener des Lateran; vermutlich ist auch aus der Basilica Sicinini die spätere Liberiana geworden (S. Maria Maggiore). Aufser solchen innerhalb der Mauern gelegenen Kirchen gab es noch die schon erwähnten Cömeterialgebäude nahe den Katakomben. Jene 40 Gotteshäuser, deren Optatus von Mileve als zu Rom befindlich Erwähnung thut, waren sicher keine andern, als jene des Hauses und des Palastes, also nur Annexe von Privatwohnungen, oder Cellae cimi-

teriales. Auf sie müssen wir dann auch jene im Brief des Kornelius an Fabius enthaltene Notiz von den 46 Tituli anwenden, denen je ein Presbyter vorstand. Die Katakombenkirchen (Krypten) dienten mehr zur Gedächtnisfeier der Märtyrer und besondern Vereinigungen, als zum regulären Gottesdienst; ihre Eigenschaft als Zufluchtsorte während des Kampfes trat erst im 3. Jahrhundert hervor und nahm im 4. Jahrhundert wieder so ab, dafs die missa in sepulcris nur mehr den Charakter einer privata beanspruchte. Die hervorragendsten *Krypten* finden wir im Cömeterium von S. Agnese und in jenem an der Salita del Cocomero (Bild 89); man unterscheidet hier den dreigeteilten Raum: 1. das Oblongum, für die Gemeinde bestimmt; 2. eine quadratische oder halbrunde Apsis (Exedra) für Bischof und Klerus; 3. Nebenräume. Das Ganze bildet eine langgestreckte Form, dem Grundplan einer Basilika sich nähernd. Dieselbe Teilung findet sich in den Krypten von S. Priscilla, wo ebenfalls eine Exedra vorhanden ist. Verschieden von solcher Anlage ist jene der auf freier Area erbauten Memorien oder Märtyrerkirchen: diese waren von runder oder polygonaler Form; wo jedoch

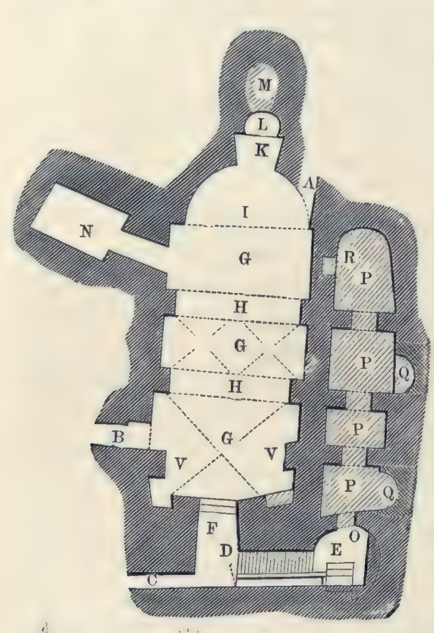


Bild 89. Grundrifs der Krypta im Cömeterium an der Salita del Cocomero.

regelmäfsige Vereinigungen (Synaxen) stattfinden sollten, ist ihr Plan ein anderer, welcher sich noch in den Grundmauern konserviert hat. Es sind dies jene von P. Marchi und de Rossi entdeckten Basiliken der hll. Sixtus und Cäcilia, sowie der hl. Soteris, welche sogen. *Cellae trichorae* darstellten: ein quadratischer Raum ladet nach drei Seiten hin in halbkreisförmige Apsiden wie ein Kleeblatt aus (Bild 86 [S. 81] und 90). Diese Cella war ursprünglich auf einer Seite offen, und während man Gottesdienst hielt, stand das Volk sub dio in der offenen Area, durch hölzerne Schranken nach Geschlecht, auch wohl nach Gläubigen und Katechumenen separiert. Noch wichtiger als jene Funde stellte sich der einer Doppelkirche heraus: es ist die der hl. Symphorosa geweihte Cella trichora, 9 Miglien vor Rom, welche sich mit ihrer Apsis an die einer gröfseren, dem Zeitalter

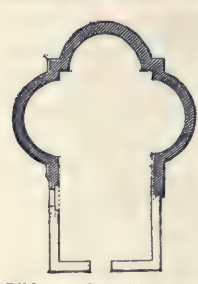


Bild 90. Grundrifs einer Cella trichora.

Konstantins gehörigen Basilika anlehnt (Bild 91); durch eine Pforte stehen beide in Kommunikation. Man ersieht hier den natürlichen Konnex jener Bauformen zur Ausgestaltung einer konstantinischen Basilika. Vergeblich hat man sich bemüht und thut es neuerdings wieder, diesen Typus als Kopie der forensen Markt- und Gerichtshalle aufzufassen, welche schon Cicero eine blofse «Erweiterung des Forums» nennt. Es wurde jedoch niemals bewiesen, dafs unter Konstantin und dessen Nachfolgern ein profaner Bau, wie die Markthalle, zum Gotteshaus benutzt worden sei; machte doch auch der Sieg des Christentums jene keineswegs entbehrlich. Man ging übrigens in der Beweisführung nicht von letzterer aus, sondern von der Gestalt christlicher Kirchen, um danach jene zu rekonstruieren, d. h. man beging eine petitio principii. Keines der angeführten Merkmale findet sich jedoch an forensischen Bauten, deren Grundform nicht anders gewesen ist, als die eines von zweistöckiger Säulenhalle umgebenen oblongen Mittelraumes (Vitruv 5, 1); alles übrige darf als wechselnd betrachtet werden. Original wie das Wesen des Christentums ist auch die Idee seines Gotteshauses. Dreiteilung des Raumes in Vorhalle, Stätte für die Gemeinde und solche für das Opfer (αὐλῄ — ναός — θυσιαστῄριον) sieht schon Johannes bei der Offenbarung: in der Stiftshütte, wie im salomonischen Tempelbau, war dieselbe vorhanden, und beide sind Vorbild der christlichen Kirche. Die Apostolischen Konstitutionen, jene aus dem zweiten bis vierten Säkulum datierende Kollektion liturgischer und anderer Vorschriften, geben auch über den Kirchenbau eine Notiz: «Erstens sei das Haus ein längliches Viereck und nach Osten gekehrt, in dessen Innerem der Bischof mit den Presbytern und Diakonen den obersten, nach Sonnenaufgang zu gelegenen Raum einnehmen soll, während der übrige von der Gemeinde derart zu benutzen ist, dafs die Laien seitwärts nach Geschlecht sich ordnen» (2, 57). Nach diesem im Kultus wesentlich begründeten Prinzip baut sich dann die konstantinische Basilika auf: nicht ein Konglomerat hier und da gesuchter Bestandteile, sondern etwas ideell wenigstens Fertiges, wenn auch im Einzelnen zu Vollendendes, wozu römische Bauformen Anlafs geben. Der Doppelbau von St. Symphorosa macht jenen inneren Prozefs klar: die Apsis stellt sich schon in der Märtyrerkirche dar; der quadratische Raum daselbst verlängert sich, und die einschiffige Basilika mit Oberlicht, wie sie auf dem Sarkophagrelief im Lateran abgebildet ist, tritt hervor. Mit dem Zuwachs der Gemeinde entsteht das Bedürfnis, die einschiffige Halle in ein mehrschiffiges Langhaus zu verwandeln, wofür den

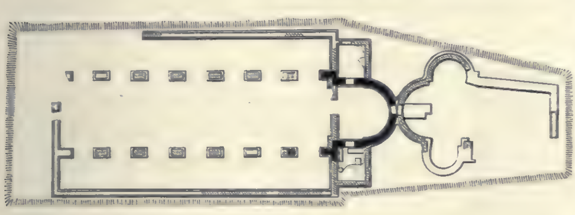
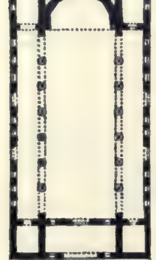


Bild 91. Grundrifs von S. Sinforosa.

ägyptischen Öci des römischen Palastes das Vorbild sich entnehmen liefs. Auch die *Apsis,* Tribuna, Exedra oder Concha, Chor oder Presbyterium, im Mittelalter Sanctuarium genannt, war als profane Bauform dem Altertum nicht unbekannt, wie uns einige Häuser in Pompeji und des Plinius Beschreibung seiner Villa darthun (Ep. 2, 17). Nach Bauresten christlichen Ursprungs in Afrika, Syrien schliefsend (Basiliken von Hidra, Henchir-Tikubai, Teniet-el-Kebch, Henchir-Seffan, Henchir-el-Azreg, Turmanin [Bild 92]), ward der Chor auch in den Bau hineingezogen, so dafs die Ostseite einfach geradlinig abschlofs; oder es ist nur ein im Langhaus separierter Raum vorhanden mit zwei Seitenräumen (Prothesis—Diaconicum). Apsidale Ausladung, wie sie schon in den unterirdischen Krypten sich findet, ist also nicht immer mit der christlichen Basilika gegeben (Kirche zu Schakka in Syrien [Bild 93]), wohl aber ein separierter Chor. Mit dem Jahre 312 ist die entwickelte Form des Gotteshauses noch keineswegs da; aber, wie der griechische Tempel aus dem nationalen Wesen und Volkstum herausgewachsen ist, so hat sich auch der christliche Geist das unter Konstantins Schutz erblühende Gotteshaus, wie die Seele den Körper aufgebaut nach innerem Prinzip, als lebensvollen Organismus und Ausdruck seines Wesens. «Die höchsten Grundgedanken der Architektur werden», wie Schnaase geistvoll bemerkt (III, 53 f.), «nicht im einzelnen entdeckt und gefunden, sondern entstehen unbemerkt und anspruchslos gleichsam im Dunkeln. Nicht künstliche Reflexion, sondern Bedürfnis ruft sie ins Leben.» Lange vor der gotischen Epoche, schon bei den Arabern, existierte als mathematische Form der Spitzbogen, an sich ohne tiefere Bedeutung: aber mit dem geistigen Prinzip der Gotik ward er die Basis eines konstruktiven Systems und empfing nun höheres Dasein.



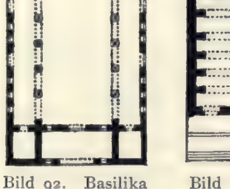


Bild 92. Basilika zu Turmanin (Syrien). Grundrifs.

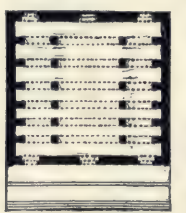


Bild 93. Kirche zu Schakka (Syrien). Grundrifs.

(Aus Handbuch der Architektur II, 3, 1: Essenwein, Ausgänge der klass. Baukunst.)

MALEREI. — Man würde das historische Entfalten jeder Kunst leugnen müssen, wollte man die Anfänge christlicher Malerei von allem Konnex mit der Tradition gelöst hinstellen. Die frühe Kunst der ersten drei Jahrhunderte ist vielmehr aus dem römisch-griechischen Formwesen herausgewachsen, hat, was sie für ihre Zwecke brauchte, durch Ideale vergeistigt, jedoch unbeschadet lokaler wie provinzialer Färbung und Eigenart. Dominierend nach Stil, Fülle und Erhaltung des Bilderkreises ist die römische Malerei; aber innerhalb Italiens finden wir noch Denkmäler in Chiusi, Neapel (S. Gennaro), weiter in Ägypten, Syrien, Griechenland, Sizilien (Syrakus), auf Malta, in Ungarn (Fünfkirchen). Hervorragend ist von jenen aufserrömischen Bildwerken das eucharistische Wandgemälde

in der Katakombe zu Alexandrien. Was die Kompositionen anlangt, so sind die Hauptfiguren selbständig entworfen; manches aus der Mythe wird teils umgedeutet, teils zu höherem Begriff erhoben, oder nur dekorativ verwendet: Orpheus, Herakles, Theseus stehen dem Christentum vorbedeutend nahe; der bacchische Kreis ist als Aufblühen und Absterben der Natur zu fassen; Granatapfel und Mohn sind Bilder von Schlaf und Tod; Sirenen mit Odysseus erinnern an die Klippen des Heils; Nereiden, Seepferde an die Wanderschaft zur Insel der Seligen. Der Cyklus symbolischer Typen vergröfsert sich bis zum Ende des dritten Säkulums, wo er feste Gestalt annimmt und biblische Motive vorwiegen. Mit Konstantin tritt der historische Charakter bildlicher Darstellung in seine Rechte, besonders in den Mosaiken; gewisse Personifikationen von Flüssen, Städten, Jahreszeiten, des Tages und der Nacht gehen aber in die Symbolik des Mittelalters über. Im 4. Jahrhundert entwickelt sich besonders die Plastik; dazu kommt die Fabrikation der Goldgläser.

Zum Verständnis altchristlicher Malerei gehört zunächst, dafs man ihr Ziel ins Auge fasse: dies ist nicht, wie in der heidnischen Kunst, das sinnlich Schöne, Anmutige oder Gefällige im Menschenleben, sondern der Hinweis auf Quellen des Trostes, der Stärke, der Zuversicht in der göttlichen Offenbarung. Der besondere Charakter jener Bildwerke ist also ein symbolischer; auch das historische Objekt will mehr eine Idee nahe bringen, als das Reale vorführen, mehr andeuten, als beschäftigen: daher das Leidenschaftslose jener Bilderschrift, ihr unvollendetes Wesen, ihr stetes Wiederholen aller Vorbilder, welche die Seele über das Irdische erheben, ihr den Sieg, die ewige Krone verheifsen. Wir können nun jene Denkmäler in folgende Abschnitte zerlegen:

1. Die *symbolischen* Bilder, auf eine andere Idee hinweisend, welche in gewissen Beziehungen steht zum betreffenden Objekt. Sie sind zum Teil sehr alt, manche heidnischen Ursprungs, wie der Pfau und der Phönix, aber zur christlichen Vorstellung erhoben. Der Phönix ist ein Bild der Auferstehung; das Schiff bedeutet die Fahrt des Lebens, oder auch die Kirche, besonders, wenn es durch einen Fisch getragen wird. Man bediente sich häufig nautischer Embleme, zumal des Ankers. Das Ölblatt im Schnabel der Taube kündet Frieden; die Palme, schon den Heiden Symbol des Triumphes, war durch die Apokalypse (7, 9) den Christen ehrwürdig. Auf den Gräbern findet sich dieselbe oft mit dem Monogramm Christi zusammen. Das Symbol des Hirsches enthält Beziehung zur Taufe; Lämmer und Schafe sind Bilder der Apostel und Gläubigen: daher die 12 Schafe in Verbindung mit Christus, das göttliche Lamm, welches an den Kreuzestod erinnerte, ohne durch direkte Darstellung den Neophyten zu beirren. Kreuz und Monogramm Christi treten zumeist in Verbindung auf. Von allen Symbolen war aber keines in der alten Kirche häufiger, als das des Fisches in Anwendung auf den Erlöser und die Gläubigen, besonders nachdem jenes berühmte Akrostichon

der Alexandriner: Ἰησοῦς Χριστὸς θεοῦ υἱὸς σωτήρ, damit in Verbindung gesetzt war. Zu den symbolischen Motiven gehören auch solche, worin Fisch und Brot, oder Brot und Wein auf dem Rücken des Fisches auftreten, endlich jenes geheimnisvolle Mahl von sieben Personen, oder der Tisch mit dem Brote und Fische, daneben eine segnende männliche Gestalt und die weibliche Orans. Diese das Geheimnis der Eucharistie aussprechenden Bilder sind wohl von Speiseszenen zu sondern, welche nur das himmlische Festmahl andeuten. Mit besonderer Freiheit und Anmut sind die — allerdings im 6. und 7. Jahrhundert restaurierten — eucharistischen Motive in der Katakombe zu Alexandrien entworfen. Hier waltet eben noch griechischer Kunstgeist.

2. *Allegorische* Darstellungen. Dieselben entwickeln das Symbol zur figürlichen Komposition. Der Inhalt jener Parabeln des Herrn, welche besonders Glauben und Hoffnung stärken, wird hier in leichtfafsliche Bilder gekleidet, so der gute Hirt (Joh. 15, 11), dessen Erzfigur Konstantin in Byzanz aufrichten liefs; ferner die klugen und thörichten Jungfrauen; der Säemann; Weinstock, besonders letzterer häufig angebracht. Szenen der Weinlese und Ranken dienen als symbolische Ornamentation. Beziehung zum Erlöser fand sich auch in der Gestalt des Orpheus.

3. *Historische* Objekte aus der heiligen Geschichte werden mit besonderer Rücksicht auf das Symbolische, leicht Verständliche, Lehrhafte ausgesucht: nicht die bedeutsamen Wendepunkte in Leitung des jüdischen Volkes, noch Passionsszenen treten auf, sondern milde und trostvolle Seiten der göttlichen Lehre werden illustriert, um Kraft und Freudigkeit zu schöpfen. Es begegnen uns: der Sündenfall, Noah in der Arche; Daniel zwischen den Löwen; Susanna (Bild 94); die Jünglinge im Feuerofen; Leben des Jonas; Moses am Felsen; Job; Tobias; der Prophet Elias; Heilung des Blinden, Gichtbrüchigen; die Samariterin am Brunnen; wunderbare Speisung; Erweckung von Jairi Tochter, des Jünglings zu Naim, des Lazarus — letztere oft wiederholt als Typus der Auferstehung. Für den symbolischen Charakter jener Bilder spricht, nach de Rossi, nicht nur Wahl und Disposition der Objekte, sondern auch die Auffassung. Von Darstellungen aus dem Neuen Testament sieht man aufser den genannten noch: die Verkündigung (ältestes Bild in S. Priscilla); Anbetung der Weisen (öfters); Taufe Jesu. Späterer Zeit gehören die Bilder Christi mit den Aposteln. Das einzige Monument, in dem die Passion unverhüllt auftritt, findet sich im Cömeterium des Prätextatus, nämlich eine Dornenkrönung. Auf Sarkophagen jüngeren Ursprungs kommen solche Gegenstände öfters vor, aber nur in andeutender Form.

4. *Bilder Christi* waren, nach Irenäus und Epiphanius, schon bei den Gnostikern in Verehrung. Eine Tradition über das Aussehen des Herrn mufste vorhanden sein, sonst hätte sich nicht ein vom römischen Gesichtstypus so abweichendes Bild erhalten, wie jenes in S. Callisto, mit langem, gescheiteltem Haar, zu dem andere Berichte passen. Nach des

Eusebius Autopsie (Hist. eccl. l. 7, c. 18) war auch die Bildsäule zu Paneas (Cäsarea Philippi), gestiftet von jener durch Christus geheilten Frau, ein echt christliches Monument. Aufser dieser Statue, deren Motiv vielleicht im Relief des Sarkophages vom Lateran anklingt, erwähnt Eusebius noch gemalte Bilder Christi und der Apostel. Gemäfs Lampridius soll auch der Kaiser Alexander Severus in seinem Lararium ein Bild des Herrn ufgestellt haben, was bei dem Interesse der Römer für das Individuelle



Bild 94. Daniel rettet Susanna. Freskogemälde der Kallistus-Katakombe. (Nach Wilpert.)

erklärlich scheint. Was nun jenes Medaillon am Gewölbebogen in der Katakombe von S. Callisto angeht, so zeigt es nur noch schwache Spuren von Malerei, immerhin genug, um das Oval des Kopfes mit dem langen, am Ende gelockten Haar und dem schmalen Bart zu erkennen, dessen milder Ausdruck sowohl von den meist starren Typen symbolischer Malerei, als von den strengen Zügen römischer Porträts abweicht (Bosio 253; Aringhi I, 321). Schon jene Form der alten Imagines clypeatae deutet auf eine frühere Zeit, so dafs in der römischen Gemeinde die Tradition

über das Aussehen Christi erhalten worden sein mufs. Wir finden jenen Typus auf fünf der wertvollsten Sarkophage im Lateran und auf dem Elfenbeinrelief des vatikanischen Museums, welches, nach de Rossi, von allen solchen Bildern das älteste ist. Was jene seit dem 2. Jahrhundert bestehende Kontroverse über die Schönheit des Erlösers anlangt, so ist bezeichnend, dafs Hieronymus energisch für dieselbe eintritt, gewifs nicht, ohne der Tradition im Heiligen Lande sicher zu sein, welche auch die mit dem Orient verbundene römische Kirche festhielt. Alle uns überkommenen Nachrichten stehen zudem untereinander und mit den älteren Monumenten wesentlich in Harmonie. Abbildungen der Jungfrau *Maria* sind aus den ersten fünf Jahrhunderten zahlreich vorhanden: die älteste mag jene in der Katakombe von S. Priscilla sein, kurz nach der Mitte des 2. Säkulums entstanden: Maria sitzt, mit Stola und Tunika bekleidet, das göttliche Kind haltend, welches sich an ihre Brust lehnt und den Kopf nach dem Beschauer wendet; daneben steht eine männliche Figur, auf die Gruppe und einen darüber befindlichen Stern deutend. De Rossi sieht hier den Propheten Isaias (Bullett. 1865, p. 30), welcher Jungfrau und Stern verkündigte. Da auch die heilige Familie in jener frühen Zeit nicht dargestellt wurde, ist die Auffassung der männlichen Figur als St. Joseph unhaltbar; eine Genreszene annehmen, hiefse Ziel und Typus jener alten Kunst völlig mifskennen. Späterer Zeit gehören an die nicht seltenen Motive einer Anbetung der Könige. Die Darstellung Mariä mit dem Kinde allein in S. Priscilla (2. Jahrhundert), worin sie mit gelöstem Haar ohne Kopftuch erscheint, bedeutet, nach de Rossi und Garrucci, die jungfräuliche Theotokos, da der Schleier erst mit dem Ehebunde den römischen Frauen zukam (vgl. Bild 96, S. 95). Die Orans im Cömeterium der hl. Agnes wird dann als eines jener Motive gefafst, wie sie nach dem Konzil von Ephesus häufiger auftreten, das Dogma zu betonen. Mit dem 6. Jahrhundert beginnen die dem hl. Lukas zugeschriebenen Madonnenbilder einen höheren Wert zu erringen: ihr Stil ist augenscheinlich byzantinisch, das Alter schwer festzustellen. Bilder der Apostel *Petrus* und *Paulus* waren nicht nur unter den Christen sehr verbreitet, sondern, wie Augustinus erwähnt, auch bei den Gnostikern. Eusebius kannte solche aus Autopsie; Chrysostomus besafs ein Porträt Pauli; in den Akten des hl. Sylvester ist ihrer ebenfalls gedacht. Die Malereien der Katakomben enthalten nur wenige Apostelbilder; häufiger begegnen wir ihnen auf den Goldgläsern, denn es war eine von Sueton bereits erwähnte Sitte (Vesp. Kap. 7), auf dem Boden der Trinkschalen Porträts der Vorfahren oder berühmter Männer als Vorbilder anzubringen. Ein aus S. Callisto stammendes Bronzemedaillon in der vatikanischen Sammlung zeigt die Häupter der Apostelfürsten im Profil (Bild 95); es gehört, nach de Rossi, der ersten Hälfte des 3. Säkulums an; die Typen entsprechen der bei Nicephorus Callistus aufbewahrten Tradition (de Rossi, Bullett. 1887, tav. 7). Derselbe Historiker (aus dem 14. Jahrhundert) gedenkt auch der Über-

lieferung in betreff des Aussehens der Jungfrau Maria (Hist. eccl. II, cap. 23) und des Erlösers: über ihn finden sich noch Angaben in einem dem hl. Johannes Damascenus zugeschriebenen, aber nicht echten Briefe an den Kaiser Theophilus (8. Jahrhundert), sowie in dem Bericht des angeblichen Lentulus, eines in Wirklichkeit nicht vorhandenen Amtsnachfolgers des Pilatus. Die hier enthaltene Beschreibung, von christlicher Hand und wohl aus der Zeit Diokletians, ist zwar ohne künstlerische Genauigkeit, aber mit so lebhaftem Eindruck der Persönlichkeit entworfen, wie dies ohne reale Grundlage nicht möglich ist.

5. Unter den *vermischten* Darstellungen der Katakomben sind die dem Ende des zweiten oder Anfang des dritten Säkulums angehörigen liturgischen Szenen bedeutungsvoll. Jener Cyklus allegorischer Bilder ist unter einem nicht zu verkennenden höheren Gesichtspunkt entworfen: neben Moses erscheint der Fischer, angelnd, und eine taufende Gestalt, dann der Gichtbrüchige vom Teiche Bethesda, sein Bett tragend. Eine andere Wand zeigt den dreifüſsigen Tisch mit der eucharistischen Speise, daneben die Orans und den Mann im Pallium. Durch die folgenden Motive des Mahles der Sieben und von Jonas' Opferung wird der Inhalt deutlich. Das Quellwunder Moses' ist ein Bild der Taufe (dem Moses wird auch zuweilen Petrus substituiert); jene Dürstenden sind die Christen, welchen Christus, der Fels, in der Taufe die Wasser des Heils spendet. In dem Fischer wird das apostolische Lehramt versinnlicht; der Geheilte mit dem Bett ist ein Bild der Sündenvergebung in der Taufe (Tertull., De bapt. cap. 4). Danach wäre die Gedankenfolge: Der Mensch im stürmischen Meer dieses Lebens wird durch das apostolische Lehramt gerettet und zu den Quellen des dem Fels, Christo, entspringenden Wassers der Taufe und des durch Petrus vermittelten Glaubens geführt, wodurch er Vergebung der Sünden und die Anwartschaft auf das Land der Verheiſsung empfängt. Fortsetzung dieses Gedankens bietet die nächste Kammer: Der mit dem Pallium bekleidete Mann ist als Presbyter zu fassen, die Orans daneben als Kirche, in deren Namen er opfert; der Fisch ist Symbol des Erlösers, die wunderbare Speisung ein Bild der heiligen Kommunion; das Mahl der Sieben deutet auf jenes am See Tiberias.



Bild 95. Petrus und Paulus. Bronzemedaillon. Vatikan.

Jene drei von den Vätern auf die Eucharistie bezogenen biblischen Motive: das Mahl am See und die zwei Wunder der Brotvermehrung, treffen in diesem Cyklus zusammen, welcher durch Abrahams Opfer beschlossen wird, in dem die Mystik des Dankopfers sich entwickelt; denn Vater und Sohn erscheinen in betender Haltung. Komposition der Hauptwand (zerstört) mag, wie in der ersten Kammer, die Auferweckung des Lazarus gewesen sein: Christus hatte das ewige Leben an den Genufs der Eucharistie geknüpft, und das Glück des Jenseits war Objekt steter Betrachtung, Ziel alles mühevollen Ringens jener ersten Bekenner. Noch andern liturgischen Szenen begegnen wir in den Katakomben, so der Ordination, der Einkleidung einer Jungfrau (Bild 96). Die Ehe, wobei Christus die Gatten krönt, oder diese sich die Hand reichen, findet sich in den Goldgläsern angedeutet.

Anfänge *historischer Auffassung* sind in der alten Malerei zunächst durch den Hinweis auf die frühere Beschäftigung der Toten sichtbar. Nur in einem Bilde aus der Zeit vor Konstantin, dem über der Krypta des hl. Eusebius, wollte de Rossi (Roma sott. II, 219, tav. 21) das geschichtliche Moment finden: es stellt zwei Bekenner dar, daneben einen wohl als Ankläger fungierenden Götzenpriester. Nach dem Aufhören der Verfolgung trat das historische Objekt in seine Rechte, wie aus Asterius von Amasea, Prudentius, Gregor von Nyssa (Rede auf den hl. Theodor), Basilius (Rede über den hl. Barlaam) zu ersehen ist.

Jene *Personifikationen,* welche die griechisch-römische Kunst in ihrer Auflösung des Weltganzen in einzelne Kräfte und Potenzen so häufig anwandte, Begriffe zu vermitteln, sind zum Teil auch in den christlichen Bildercyklus aufgenommen worden, nachdem sie, ihres pantheistischen Charakters ledig, nur noch allgemein gültige Ideen vertraten, so z. B. Sol und Luna. Die Erde kommt als ruhende Gestalt mit Füllhorn in einem Deckenbilde (S. Callisto) vor; die Jahreszeiten treten öfters an den Wänden auf, sogar um den guten Hirten vereinigt; Flüsse und Meere werden als Personen verkörpert; eine Victoria erscheint in den Katakomben zu Neapel (Deckenbild).

GOLDGLÄSER. — Die mit Figuren und Schriftzügen in Blattgold dekorierten Trinkschalen aus Glas bilden sehr wertvolle Funde in den Cömeterien. Der Zerbrechlichkeit halber wurden allerdings fast nur die Böden (fondi d' oro) gerettet, welche man in den frischen Kalk eingesetzt hatte. Boldetti fand nur zwei oder drei unversehrte Gläser, von denen eines bei Garrucci abgebildet ist (Vetri ornati, 1864, tav. 29); zumeist sind auch die Böden selbst bei dem Versuche, sie vom Kalk zu lösen, in Stücke gebrochen. Die reichste Kollektion derselben findet sich in der vatikanischen Bibliothek, in dem sogen. Kircherschen Museum und in dem der Propaganda; aber auch die Museen von London, Paris, Florenz und Neapel enthalten einzelne Stücke. Was nun die Anfertigung der Gläser betrifft, so wurde auf dem flachen Boden das Blattgold mit



Bild 96. Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau. Orans. Theotokos. Freskogemälde in der Priscilla-Katakombe. (Nach Wilpert.)

Klebestoff befestigt, die Zeichnung darüber konturiert und das jenseits der Umrisse befindliche Metall mit dem Grabstichel entfernt. Durch Überschmelzen von Glas oder Anschmelzen des Fufses an die Cuppa schützte man die Darstellung. Solche Trinkschalen wurden nur in Rom selbst verfertigt, aber nicht von Christen allein. Garrucci versetzt ihr Alter in das dritte bis Anfang des vierten Säkulums. Was die Motive anlangt, so sind die meisten entschieden christlich; wir begegnen: dem Sündenfall; Noah in der Arche; dem Opfer Abrahams; Daniel mit dem Drachen; den Jünglingen im Feuerofen; der Geschichte des Jonas; dem Martyrium des Isaias; der Jungfrau Maria, allein oder zwischen Oranten, auch mit St. Agnes, oder zwischen den Apostelfürsten; letzteren allein am öftesten, seltener andern Heiligen (Bild 97). Dafs solche Becher bei Agapen und Namensfesten benutzt wurden, ist aus den bei Hieronymus und Augustin befindlichen Notizen über Mifsbräuche zu entnehmen. An die Goldgläser reihen sich dann solche an, welche ihre Darstellungen durch Einschleifen und Schmelzfarben erhielten. Die sogen. Vasa diatreta wurden äufserlich mit durchbrochener Arbeit verziert; ihre Fundstätten sind aufser Italien noch das Rheinland und Donaugebiet.



Bild 97. Die hl. Agnes. Goldglas.

Von den übrigen in den Katakomben erhaltenen Gegenständen des Kunsthandwerks sind aufser den wenigen Elfenbeinschnitzereien (darunter jenes alte Christusbild) an erster Stelle die LAMPEN nennenswert, welche teils an Ketten von der Decke herabhingen, teils in Nischen, oder auf Konsolen die Gänge beleuchteten, oder in den Gräbern selbst gefunden sind (Bild 98 u. 99). Die Mehrzahl ist aus Terracotta, viele sind aus Bronze, wenige von Silber. In den Uffizien zu Florenz befindet sich eine wertvolle Bronzelampe in Gestalt des Schiffes: Lenker der Barke ist Christus, in dessen Hut der Mensch dem Hafen der Ewigkeit zusteuert. Von Darstellungen findet sich noch: das Monogramm Christi, das Kreuz, der Fisch, die Taube, Palme; auch Christus selber als guter Hirt, oder zwischen Engeln. Mit der ersten Hälfte des fünften, spätestens mit dem sechsten Jahrhundert geht die Benutzung von Thon- und Bronzelampen in den Cömeterien zu Ende.



Bild 98. Bronzelämpchen aus den Katakomben.



Bild 99. Thonlampe aus den Katakomben.

DIE BASILIKA IM ZEITALTER KONSTANTINS. — Es lassen sich drei Gruppen unterscheiden, in denen zum Teil auch Entwicklungs-

momente gegeben sind. Vornehmste derselben ist die *römische,* welcher sich die Kirchen des Reiches bis auf Justinian hin anschliefsen, da ja die Sitten des Hofes zunächst lateinisch blieben und die Architekten in jener Schule gebildet sind. Durch lokale Eigenart macht sich als zweite Gruppe die *zentralsyrische* bemerklich, deren noch wohlerhaltene Ruinen inmitten der Wüste eine steinerne Urkunde über altchristliche Kultur darstellen, bis ins siebente Jahrhundert hinauf reichend. Wichtig für Entfaltung der Architektur ist besonders die Gruppe von *Ravenna,* in der schon ein mittelalterlicher Typus sich hervorkehrt. Von römischen älteren Basiliken seien zunächst die nur in den Fundamenten erhaltenen der hll. *Symphorosa,* Generosa und *Petronilla* genannt. Letztere, 1874 von de Rossi in der Nähe des alten Eingangs zu S. Domitilla entdeckt, ist jenes merkwürdige kleine Gotteshaus, in dem Papst Gregor d. Gr. seine 28. Homilie vortrug. Ihr Plan zeigt die trapezartige, nach dem Eingang zu verjüngte Form, wie sie auch bei der Cella trichora der hl. Symphorosa vorhanden ist. Reste erhielten sich ferner von *S. Valentino,* 350 erbaut, an der Via Flaminia, sowie von *S. Alessandro* (Via Nomentana) und *S. Felicitas* (Via Salaria).

Abbilder frühchristlicher Basiliken sind nur in geringer Zahl überkommen und diese von zweifelhaftem Wert. An dem berühmten Sarkophag im Lateran (4. Jahrhundert) finden wir in Relief Kirchen mit ihren Anbauten dargestellt, wobei Concha (Apsis), Rundfenster und Balkendach, auch Vorhänge am Eingang sich deutlich markieren. Das Elfenbeinrelief im Domschatz zu Trier, eine in die Kirche ziehende Prozession darstellend, läfst das erhöhte Mittelschiff der Basilika, dazu Apsis und kleine Rundfenster erkennen. Eine Bronzelampe in Kirchenform (S. Petersburg, vgl. de Rossi, Bullett. 1866, p. 15) giebt kein wirkliches Abbild, denn die Umfassungsmauern sind von Arkaden durchbrochen. Auf dem Mosaik von S. Giovanni in Fonte zu Ravenna sieht man in das Innere eines altchristlichen Gotteshauses.

Die Basiliken der Stadt *Rom,* welche zum Teil in die konstantinische Epoche hinabgehen, sind durch Umbau fast alle verändert worden, nur *S. Sabina* auf dem Aventin bietet noch ein im wesentlichen intaktes Original aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts; auch der Dachstuhl ist vorhanden (Bild 100, S. 98). *S. Clemente,* dessen Oberbau zwar dem Mittelalter gehört, zeigt noch vollständiger die Einrichtung mit Vestibulum, Atrium nebst Portiken und Kantharus, Anlage des Presbyteriums. Aus jenen Bauten läfst sich, wenn wir die Schilderungen bei Eusebius, Paulinus von Nola, Prokopius hinzunehmen, wohl ein Bild der altchristlichen Basilika gewinnen. Des Eusebius Bericht vom Kirchenbau in Tyrus (Hist. eccl. l. 10, c. 4) betont folgendes: «Nach Osten zu verbreitet sich die stattliche Vorhalle; aus ihr führen drei Eingänge in das Atrium, von Portiken umschlossen und mit Brunnen (Kantharus) im offenen Mittelraum zu den Waschungen versehen. Die Kirche selbst ist dreischiffig; durch obere,

mit feinen Holzgittern bedeckte Fenster strömt das Licht gedämpft in den Mittelraum. An oberster Stelle des Langhauses, in der Apsis, erhebt sich, durch Schranken gesondert, der Sitz des Bischofs inmitten des Presbyteriums.» Der Altar steht frei, (in gröfseren Kirchen) von dem Ciborium überragt. Einer Apsis ist in des Eusebius Schilderung nicht gedacht, sie mag aber in den Worten angekündet sein: «Nachdem er nun so den Tempel vollendet und zuoberst, wie es sich geziemt etc., mit Sitzen ausgestattet.» Auch könnte das Presbyterium, wie an afrikanischen Basiliken, innerhalb des Langhauses gewesen sein; dasselbe war erhöht und durch ein kunstvolles Gitter abgeschlossen. Paulinus von Nola erwähnt noch, dafs man die Portiken des Atriums mit Wandbildern und



Bild 100. Altchristliche Basilika: S. Sabina zu Rom. Inneres.

Marmorbelag zu verzieren liebte; auch bepflanzte man letzteres mit Bäumen und Strauchwerk, welche nebst immer sprudelndem Wasser den Ort lieblich erfrischten. Seit man im Atrium zu begraben anfing (6. Jahrhundert), erhielt es den Namen «Paradisus», welcher in romanischen Kirchen der Vorhalle geblieben ist; von jenem Gebrauch des Beisetzens datiert die Anlage des Friedhofs um die Kirche. Das Atrium war nach der Basilika in einer Kolonnade geöffnet. Was nun den sogen. Narthex betrifft, so war der innere vermutlich mit jener Vorhalle identisch, der äufsere mit der vor dem Atrium; sie dienten den Büfsern (Narthex = Pfriemenkraut, aus dem man Strafruten fertigte). Über das Innere der Basilika giebt Eusebius Nachricht sowohl von der Kirche zu Tyrus als von der des heiligen Grabes (Vita Const. III, 33), wo die Verbindung von edlem Marmor, Gold und Schnitzwerk den Eindruck königlicher

Pracht erzeugte. Schon die Eingangspforten, mit ehernen Reliefs bedeckt, bereiten darauf vor; dann eröffnet sich mit der Allee von Marmorsäulen eine glänzende Perspektive; darüber lagert Gebälk aus Zedernholz. In der Kirche des heiligen Grabes tritt die Felderdecke auf, geschnitzt und vergoldet; im Mittelschiff tragen Pfeiler die Obermauer; selbst die Aufsenwand ist mit glänzenden Quadern bedeckt, der Fufsboden Mosaik. Jene Kirche ist noch merkwürdig, indem die Seitenhallen doppelte Geschosse führen, das einzige Beispiel fünfschiffiger Anlage.

Die Basilika nahm in ihrer Entwicklung den gewöhnlichen Pfad von der einfachen zur zusammengesetzten Form. Mit dem Anwachsen der Gemeinde tritt das Querschiff (Transept) ins Leben, das schon in den Seitenapsiden der Cellae trichorae vorgebildet ist. Die Apsis (Exedra, Concha), jener halbkreisförmige, überwölbte Ausbau am Ende des Langhauses, das Presbyterium, wird durch Mosaiken im Sinne der heiligen Opferstätte dekoriert. Mit Einführung der Kindertaufe, Schwinden der Bufsdisziplin, Abnahme des Heidentums fällt das Atrium hinweg. Auch in Bildung des Seitenschiffes, wie der Säulen oder Pfeiler verbindenden Glieder, zeigt sich das Entfalten des Organismus: anstatt der Architrave werden Bogen konstruiert, und durch Erweitern der Fenster bilden sich Arkaden. Die Säulen, zumeist antiken Ursprungs, sind oft in Stil und Material verschieden, aber gerade deshalb von malerischer Wirkung. Man hat es der christlichen Architektur zum Vorwurf gemacht, dafs sie anstatt der Pfeilerarkaden als Stütze der Oberwand meist die Säule gebrauchte, was dem architektonischen Gesetz klassischer Ordnung widerstreitet; aber obwohl die ihrer Natur nach schwächere Säule mehr sich zum Tragen von Gebälk eignet, so wird doch durch Mosaicierung oder Bemalen der Oberwand diese scheinbar erleichtert und vergeistigt, während der bei italienischen Kirchen offene Dachstuhl solchen Eindruck unterstützt. Den Chor schieden die Cancelli vom Langhause, an deren Ende die Ambonen für Lesung des Evangeliums und der Epistel standen. Im Hintergrunde der Apsis erhob sich die bischöfliche Kathedra, zu seiten schlossen sich Subsellien für die Priesterschaft an. In der Mitte ragte, durch Stufen erhöht, der Altar, bei dem aufser der Tischform jene des Sarkophages üblich war. Die Mensa trugen vier, auch fünf Säulen; seltener benutzte man Ziegelwerk, mit Marmor verkleidet; doch gab es schon früh Prachtgebilde von edlen Metallen. Einzelne Kirchen besafsen mehrere Altäre; es fehlten auch nicht die schon beim heidnischen Opfertisch üblichen Schranken. Das Ciborium, die alte auf vier Säulen ruhende spitzgiebelige Bedachung des Altars, von deren Mitte die Taube (Peristera) mit dem geweihten Brote herabhing, beschreibt Paulus Silentiarius in der Sophienkirche zu Konstantinopel; auch hat sich ein Exemplar im Museum von Perugia erhalten (Bild 101, S. 100). An einzelnen Orten wurde der Altar an drei oder allen vier Seiten durch Vorhänge (Tetravela) abgeschlossen. Letzterer bediente man sich auch an der Eingangspforte, hinter der Kathedra und

im Presbyterium — daher die späteren »Dorsalia« von Marmor, Getäfel oder Bemalung. Kostbare Teppiche enthielten Figürliches in Webekunst oder Stickerei. Von den Weihgeschenken aus edlem Metall, den Prachtgeräten, enthält der Liber pontificalis zahlreiche Notizen. Was endlich den Fufsboden der Basilika anlangt, so zeigen noch heute römische Kirchen jenes allerdings erst dem Mittelalter entstammende Paviment, das prächtige »Opus alexandrinum«, geschmackvoll aus kleinen Marmorwürfeln zusammengesetzt.

Als Wandschmuck diente Mosaik von Glaspasten: auf blauem, silbernem oder goldenem Fond treten in majestätischer Würde und Ruhe die Typen des Erlösers, der Apostel und grofsen Lehrer, der Jungfrau Maria und Titularheiligen nebst symbolischen Motiven uns entgegen. Ihre Anordnung unterlag einem System; denn im Sanktuarium mufste alles Bildliche auf Christum, das Opferlamm und den ewigen Hohenpriester, weisen. Drei Momente boten hierzu sich dar: Ankündigung; das zeitliche Thun; Vollenden und Wirkung der erlösenden Thätigkeit. Diese, das ganze irdische Leben des Herrn umfassend, aber im Kreuzestode gipfelnd, wurde in letzterem erst später dargestellt (S. Clemente in Rom, 12. Jahrh.). Die Erlösung manifestiert sich in der streitenden oder triumphierenden Kirche; zu älterer Zeit wurden die Motive nur dem Kreise der Himmelsbewohner entnommen, indem man mit Dank auf den vollendeten Abschnitt herber Prüfung zurückschaute; solcher Idee entsprach der Typus des Erlösers, welcher ihn als göttliches Wort und als guten Hirten auffafste: das Salvatorbild erschien somit als Zentrum aller Darstellungen in der Apsis. War jenes vollendet, so traten die Mitglieder der triumphierenden Kirche hinzu als Mitherrscher im Gottesreiche. Die Apokalypse lieferte zur Verdeutlichung der Idee gewisse Symbole. Das Haupt des Erlösers wird mit Kreuznimbus versehen, die Züge sind ernst; sein Gewand ist das edle, zeitlose der Antike; erst später giebt man ihm den Purpur und die Embleme seines ewigen Königtums. Der Jordan zu Füfsen steht in Beziehung zur Taufe und ist Bild aller durch sie in die Kirche Aufgenommenen, während vier aus dem Hügel strömende Flüsse die Wasser des ewigen Lebens in den Evangelien bedeuten. Der Salvator schwebt auf glänzenden Wolken oder sitzt auf dem Throne (Sphäre), die Rechte bekräftigend, lehrend erhoben zum Zeugnis jener Worte, welche das

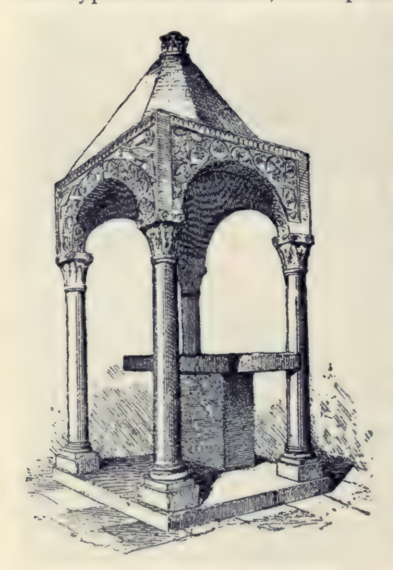


Bild 101. Ciborium in Perugia.

Buch in der Linken aufweist: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben. Über ihm vollendet eine aus Wolken ragende göttliche Hand mit Kranz oder Krone das Zeugnis von Christo, seiner göttlichen Mission. Der Ausschlufs dramatischer Vorstellungen vom Sanktuarium ergiebt sich durch die Wirkung solcher auf Gemüt und Phantasie: dieselben rufen Mitleid, Mithandeln hervor und stören die ruhige Feier des mystischen Opfers, das Versenken in seine Tiefen. Die Motive in der Apsis und am Triumphbogen waren somit dem Endziel der Erlösung entnommen, während an den Mauern des Langhauses, in der Vorhalle und auch im Atrium solche aus der heiligen Geschichte ihren Platz fanden, um hier vorbereitend und didaktisch zu wirken. Eine Ausnahme von dem alten Gesetz, dafs die Apsis ein Salvatorbild, der Triumphbogen das Kreuz mit dem A und Ω der Apokalypse oder das Lamm auf dem Throne enthalten solle, zeigt S. Apollinare in Classe zu Ravenna, wo der Titularheilige die Mitte der Tribuna einnimmt (vgl. Bild 123, S. 125); immerhin wird der Erlöser durch das Kreuz darüber mit dem A und Ω repräsentiert. In der Kapelle von S. Venantius zu Rom nimmt Maria den Mittelplatz in der Concha ein; über ihr ragt aber aus den Wolken die Halbfigur Christi. Späterhin verlor sich jene im Wesen des Gotteshauses motivierte Auffassung, wie das Mosaik in S. Agnese bei Rom darlegt. In byzantinischen Kirchen wird der triumphierende Erlöser an die Kuppel versetzt; in der Apsis finden sich Maria als Orans und die Apostel, erstere als Haupt der Ecclesia terrestris. Der Bogen der Apsis — Arcus triumphalis in den Basiliken mit Querschiff — bildet den Abschlufs des Sanktuariums nach der Kirche hin; wir sehen hier in der Mitte den Erlöser als Brustbild im Medaillon, falls die Concha nur Symbole enthält, sonst gewöhnlich das Lamm, auf Altar oder Thron ruhend, zuweilen ein blofses Kreuz mit dem A und Ω, zu seiten sieben Leuchter, Bild der Gemeinden, welche zur Wahrheit gelangten. Etwas tiefer schreiten die vierundzwanzig Ältesten der Offenbarung dem Herrn entgegen, ihre Kronen vor ihm niederzulegen. Den unteren Teil der Bogenseiten füllen Propheten (Jeremias, Isaias), oder Petrus und Paulus; zuweilen sind beide vorhanden. Nach oben schliefst jene Komposition meist durch die Symbole der Evangelisten — als Erfüllung des durch die Propheten Verkündeten. Dieses System musivischer Darstellung schmiegt sich eng dem Wesen und Ziel des Gotteshauses an, erläutert dasselbe und legt die Grunddogmen den Christen mächtig der Häresie gegenüber ans Herz, ihren Sinn hinauflenkend zur Krone der Verheifsung.

RÖMISCHE BASILIKEN. — Als älteste Kirche Roms gilt *S. Pudenziana,* von Pius I. 145 zu Ehren jener Heiligen, Tochter des Senators Pudens, in dessen Palast gegründet, wo S. Petrus Aufnahme gefunden haben soll. Schon unter Konstantin ward jene Ecclesia domestica durch einen gröfseren Bau ersetzt. Der einzige Überrest vom Palast ist die

Tribuna, geschmückt mit dem besten römischen Mosaik, noch aus der Zeit des Papstes Siricius stammend. In das Zeitalter Konstantins gehen zurück: die alte *S. Peterskirche* (Bild 102) über dem Grabe des Apostelfürsten, fünfschiffig, mit offenem Dachstuhl, Atrium und herrlichem Kantharus, wovon Paulinus berichtet. Der edle Bau fiel dem Klassizismus im 16. Jahrhundert zum Opfer. Auch die zwei andern gröfsten Basiliken Roms leiten ihren Ursprung von Konstantin ab: der Lateranpalast ward zur Basilica Constantiniana, später *S. Giovanni in Laterano;* 896 durch ein Erdbeben zerstört, erneuerte sie Papst Sergius III. in gröfseren Dimensionen. *S. Paolo fuori le mura,* einst die gröfste Basilika der Christen-

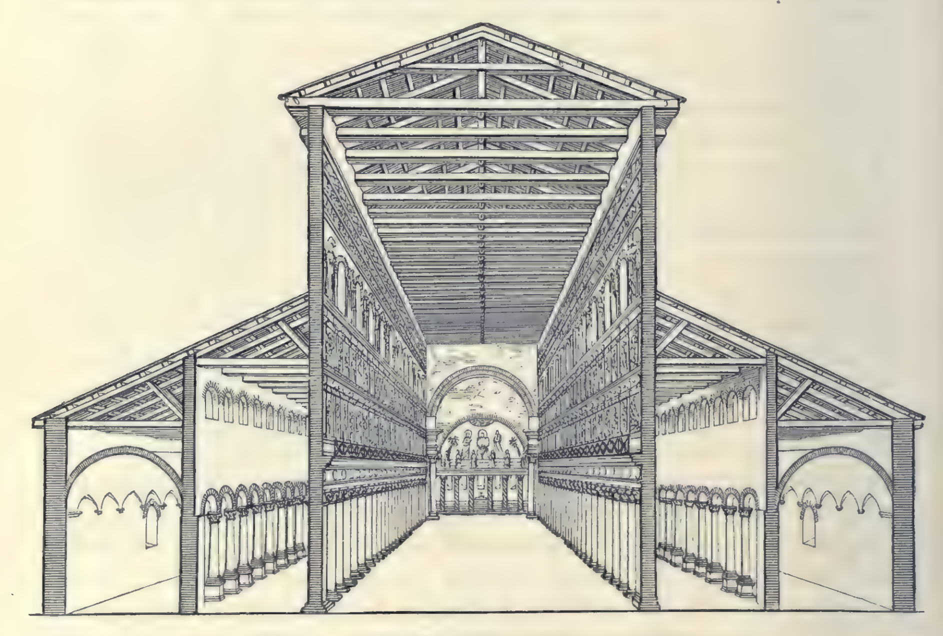


Bild 102. Alte S. Peterskirche zu Rom. Querschnitt.

heit, angeblich von 324, wurde 1823 durch Brand vernichtet, aber unter Pius IX. in weltlich prächtigem Stil wieder aufgebaut (Bild 103, 104 [S. 104]). Im Sessorianischen Palast gründete Konstantin zu Ehren des wahren Kreuzes *S. Croce in Gerusalemme. S. Lorenzo fuori le mura* war ebenfalls kaiserliche Stiftung, angeblich auch *S. Agnese,* 626 von Honorius umgebaut. *S. Maria Maggiore,* ursprünglich Basilica Liberiana, von Papst Liberius (352—366) errichtet, ward durch Sixtus III. (432—440) zum Teil erneuert. Der ersten Hälfte des 5. Säkulums gehört *S. Sabina* auf dem Aventin (s. Bild 100, S. 98), durch Papst Cölestin fundiert und mit alter Holzskulptur an der Pforte (Kreuzigung) ausgezeichnet. Von Sixtus III. stammt S. Pietro in Vincoli. Den älteren Kirchen reihen sich auch *S. Maria in Trastevere* an, ferner *S. Martino ai monti, S. Nereo ed Achilleo, S. Niccolò in Carcere, S. Prisca* auf dem

Aventin, letztere mit alten Substruktionen vielleicht jenes Hauses, wo Petrus bei Aquila und Priscilla gewohnt haben soll. Von neueren Basiliken ist *S. Maria in Cosmedin*, mit wohlerhaltenen Ambonen und schönem Mosaikpflaster, beachtenswert. *S. Clemente* zeigt die altchristliche Dis-



Bild 103. Triumphbogen und Chor der Basilika des hl. Paulus vor den Mauern Roms.

position der Räume am besten; wichtig ist zumal eine 1858 entdeckte untere Basilika, deren Hieronymus 395 Erwähnung thut. Noch tiefer liegen Fundamente, nebst Kammern des Clementinischen Palastes, unter denen sich wieder frühere Mauern bergen, wohl aus der Zeit der Republik. Altchristliche Basiliken finden sich zahlreich auch im übrigen Italien, so

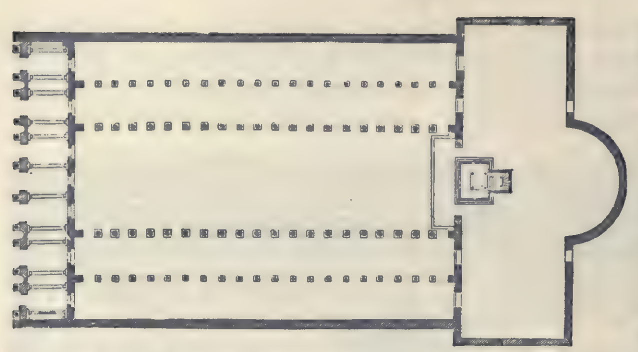


Bild 104. Basilika des hl. Paulus vor den Mauern Roms. Grundrifs.

zu Albano, Palestrina, Ariccia, Ciampino, Fondi, Castel Savelli, Grottaferrata, Rimini, Spoleto, Sutri, Neapel, Tarquinia, Venedig, Triest, Verona. In *Gallien* erhielten sich Überreste zu Arles, Clermont, Lyon, Marseille, Regimont bei Béziers. Die alten berühmten Kirchen von Tours sind zerstört. *Deutschland* besafs frühe Bauten in Trier (4. Jahrhundert), deren Athanasius Erwähnung thut.

ZENTRAL- und RUNDBAU. — Neben der Basilika hat das liturgische Bedürfnis noch andere Architekturformen erzeugt, die Zentral- und Rundbauten, deren Teile sich um einen polygonalen oder zirkularen Mittelkörper gruppieren, und deren Abschlufs zumeist die halbrunde Kuppel bildet. Man hat diesen Werken langehin den Namen »byzantinisch« erteilt; obwohl aber jener Stil unautlöslich mit dem Kuppelbau zusammenhängt, gehört ihm doch keineswegs jede solche Bauform an. Schon in ältester Zeit ist die Sepulkralanlage mit ihren Wölbungsversuchen als Rundbau vorhanden; denn der Kreis, das in sich Zurückgehende, Abgeschlossene ruft die Idee unveränderlichen Seins, der Ewigkeit wach, in welche der Hingeschiedene einging, und ladet zur Sammlung, zum Festhalten der Erinnerung ein. Er ist die Grundform im Weltgebäude, wie sie durch Bau der Erde und Gestirne sich manifestiert als das Organische, Zusammenschliefsende, die um ein Zentrum sich gruppierende Mannigfaltigkeit, Ordnung und Unterordnung. Ja, die einfachste Anlage, welche das erwachende Kunstbedürfnis erstehen läfst, ist der runde Tumulus, das Grab eines Helden. Auch die römischen Sepulkraltempel waren Rotunden, deren Mauercylinder eine Kuppel trug, wie man sie an der Via Pränestina bei Rom, an der Via Appia, beim Zirkus des Maxentius noch fragmentarisch antrifft. In der Wand bergen sie Nischen zum Aufstellen der Sarkophage. Alter Sitte sowie der römischen Architektur entsprechen auch die polygonalen oder runden *Grabkapellen* des christlichen Altertums in den Katakomben des Prätextatus, Callistus und Marcellinus, wie auch die *Cellae* oder *Memoriae* oberhalb der Erde, welche zum Gedächtnis der Verstorbenen dienten und von den zu regelmäfsigen Synaxen bestimmten Cellae trichorae verschieden sind. In der Epoche Konstantins erhebt sich der Sepulkralbau zu höherer Bedeutung, so im Grabmal der

hl. Helena vor Porta Maggiore in Rom und in S. Costanza. Die Konstruktion eines erhöhten, von oben her beleuchteten, runden Mittelkörpers auf freien Stützen, den als Widerlager ein gewölbter Umgang umzieht, dokumentiert sich als Übertragung des der Basilika eigenen Architekturprinzipes auf zentrale Form. Konstantinische Memorien waren: die Himmelfahrtskirche auf dem Ölberg, wo zur Versinnlichung des Ereignisses der von drei gewölbten Hallen umschlossene Zentralraum ungedeckt blieb; ferner ein mit der Basilika zum heiligen Grabe kombinierter Kuppelbau und jene in Byzanz als Familienbegräbnis dienende Apostelkirche. Aufser bei Grabkirchen und Memorien ward der Zentralbau auch für *Baptisterien* nötig, und zwar wegen des liturgischen Bedürfnisses: Kollektivtaufe und Immersionsritus verlangten die Rotunde mit Oberlicht, wo die Paten gleichmäfsig dem im Zentrum geübten Ritus anwohnen konnten und der Zugang der Täuflinge erleichtert war; gewöhnlicher als die runde war achteckige Form, und dem entsprach die piscina (fons baptismalis). Ein altes Baptisterium, vielleicht noch aus der Zeit Konstantins, ist *S. Maria de' Pagani* zu *Nocera* bei Neapel. In seltenen Fällen errichtete



Bild 105. S. Stefano rotondo zu Rom. Inneres.

man Zentralkirchen auch für öffentlichen Gottesdienst, und dies ist jedenfalls ein Schritt zur byzantinischen Architektur hin. Eusebius gebraucht von solchen Rundkirchen nicht das Wort «Basilika», sondern «νεώς» oder «οἶκος εὐκτήριος». So die Kirche in Nazianz, welche der Vater S. Gregors errichtete, die Rotunden zu Derba und Heliopolis in Kleinasien, besonders aber die Hauptkirche zu *Antiochia,* welche Hieronymus «dominicum aureum» nennt; sie war achteckig, aus kostbarem Material, und hatte Umgänge in zwei Stockwerken. Hier tritt nun schon die Tendenz auf, den Mittelkörper durch Nebenräume im Doppelgeschofs zu stützen und mit quadratischen Anbauten zu beleben. Dieser Zug war auch dem Abendlande nicht fremd, wie S. Lorenzo in Mailand darthut, jener edle, nur in einer Kopie uns erhaltene Bau. Die Kuppel steigt hier in gebrochener Wölbung auf, indem die Seiten des Oktogons sich bis zum Schlufspunkt einander nähern — eine solide Konstruktion, aber ohne den schönen Eindruck der Kugelfläche *(Klostergewölbe).* Eine andere Form des Wölbens ist die *Hängekuppel,* wie sie schon beim sogen. Tempel der Minerva medica sich darstellt: das Polygon wird hier vom äufseren Kreise umschrieben, so dafs die Grundlinie der Kuppel nur die Ecken trifft; die emporgeführten Seitenwände des Vielecks schneiden die Wölbung in Halbkreisen. Durch angelegte Nischen in den Ecken wird die Kuppel unterstützt. Eine auffällige Konstruktion bietet die von Papst Simplicius 468 erbaute römische Kirche S. Stefano rotondo, deren ursprüngliche Anlage ein griechisches Kreuz mit konzentrischen Kreisen darstellt (Bild 105, S. 105).

ZENTRALSYRISCHE, KLEINASIATISCHE und AFRIKANISCHE BASILIKEN. — Durch das ganze östliche Reich war mit dem einen Glauben auch die dem liturgischen Bedürfnis entsprechende basilikale Form des Gotteshauses vertreten. Selbst die Verlegung des Thrones nach Byzanz wirkte zunächst im Sinne des Ausgleiches; des Eusebius Schilderungen passen deshalb auch für die Kirchen des westlichen Reiches; daneben finden wir Zentralbauten. In Gestalt des gleicharmigen Kreuzes, mit Wölbung über dem Zentralkörper, erschien die *Apostelkirche* in *Byzanz.* Jene von der hl. Helena in *Bethlehem* errichtete *Marienkirche* über der Geburtsstätte des Erlösers, eine fünfschiffige Basilika mit Balkendecke und drei Apsiden, soll um 530 von Justinian erneuert worden sein; alt ist noch ihre kreuzförmige wie fünfschiffige Anlage. Zerstört wurde der 326—336 von Justinian errichtete Bau der heiligen *Grabkirche* (Anastasis) in *Jerusalem* mit einer fünfschiffigen Basilika. Diese Anastasis war eine Rotunde, mit Umgang in zwei Geschossen, welche der fränkische Bischof Arkulf (695) in dem Neubau des Modestus kennen lernte, und von der Abt Adamnanus auf Iona bei Schottland eine Skizze dem Bericht jener Pilgerschaft anfügte (dieser zweite Bau ward ebenfalls zerstört; 1017 erfolgte die Erneuerung und 1130 der Anbau des noch

jetzt vorhandenen Langhauses). Auch in den folgenden Jahrhunderten bis auf Justinian hin, wo sich ein anderes System herausbildet, sehen wir die basilikale Form des Gotteshauses vorherrschend; selbst Justinian bevorzugte anfänglich noch jenen Typus: die Muttergotteskirche in den Blachernen, eine der Verklärung auf dem Sinai, die der Mutter Gottes zu Jerusalem halten ihn fest; ja das Schema erstreckte sich bis zu den fernsten Landschaften des Orients. Diese Wahrheit drängt sich uns besonders auf, wenn wir Syriens Monumente betrachten, welche, inmitten der schweigenden Wüste besser erhalten als jene Pompejis, von alter, glänzender Kultur uns berichten. Das *mittlere Syrien* ist jener Landstrich, der von der Grenze Kleinasiens bis zum Nordrande des Toten Meeres sich hinzieht, begrenzt von der Gebirgskette des Westens und von der arabischen Wüste. Als die Römer 105 das Land zur Provinz machten, schützten sie auch die allen Einfällen offene Gegend durch Militärposten und sicherten dadurch schnell emporwachsende Ansiedlungen und Städte, wobei selbst Luxus in Palästen, Villen und Thermen sich entfaltete. Auch das Christentum fand günstige Aufnahme, wie zahlreiche Kirchen und Embleme an den Häusern darthun. Diese Kultur reicht bis ins 7. Jahrhundert, d. h. in jene Zeit, wo die byzantinischen Kaiser das Grenzland von Truppen entblöfsten und den Einfällen des Islam preisgaben. Jetzt griff nun Verödung Platz; aber in solch schnellem Wechsel lag auch ein konservierendes Moment für die Denkmäler des Altertums, welche ihres festen Materials und Gefüges halber trotz der Erdbeben die Zeit überdauerten. Wir haben zwei Gruppen von Kirchenbauten zu unterscheiden: solche im nördlichen Gebiet, von den Städten Antiochia, Aleppo, Apamea begrenzt, wo es Kalkstein und Bauholz gab für Dachkonstruktion, und diejenigen der südlichen Landschaft Hauran (der alten Provinzen Auranitis, Batanäa und Ituräa, unterhalb von Damaskus), wo das harte Gestein (Basalt) der Architektur Beschränkung abnötigte: auch das Dach mufste von Steinbalken gefügt werden, so dafs hier ein kräftiges Pfeiler-, Rundbogen- und Strebesystem mit wenig und nüchterner Ornamentik auftritt. Die Basiliken zu *Schakka* (s. Bild 93, S. 88) und *Tafkha* zeigen uns dies mächtige Baugerüst nebst Steinbedachung jener letzteren Gruppe; im Plan nähern sie sich dem Quadrat; ihre drei Schiffe sind gleich hoch, so dafs auf Oberlicht verzichtet ist; sechs durch niedrige Arkaden verbundene Pfeiler tragen die Mittelmauer. Von den Pfeilern gehen nach den Seitenwänden und Quergurten Bogen aus, welche das obere Geschofs der Seitenhallen stützen. Quadratische Fenster in den Seitenwänden und im Chor erhellen die Schiffe. Übrigens hat nur die Basilika zu Tafkha eine Apsis, so dafs der Reisende de Vogüé, dem wir die Erforschung jener Monumente verdanken, (unnötig) an dem christlichen Charakter des Baues von Schakka zweifelte. Streben nach feinerer Durchbildung offenbart sich an zwei Basiliken in *Kennuat:* es treten hier mit Pfeilern gemischt Säulen auf; dazu findet sich der bei

afrikanischen Bauten übliche gerade Chorschlufs, indem die Apsis vermauert wird. In der nördlichen Baugruppe sind Kirchen häufiger, auch ist die Anlage weniger nüchtern: es fehlen hier die Emporen der Seitenschiffe, in meist dreiteiliger Anlage auch das Querhaus; das erhöhte Mittelschiff führt Säulen und Archivolten, obere Fenster, offenen Dachstuhl oder Felderdecke. Pfeiler treten seltener auf, so in den Bauten von *Kalb-Luseh* (Bild 106) und *Ruweha,* welche schon dem 6. Jahrhundert angehören. Eigentümlich ist hier das Vorkommen von Wandsäulen über Konsolen als Träger der Decke und von quadratischen Vorlagen der Pfeiler als Stützen für rundbogige Quergurten, wie an romanischen Bauten. Auch

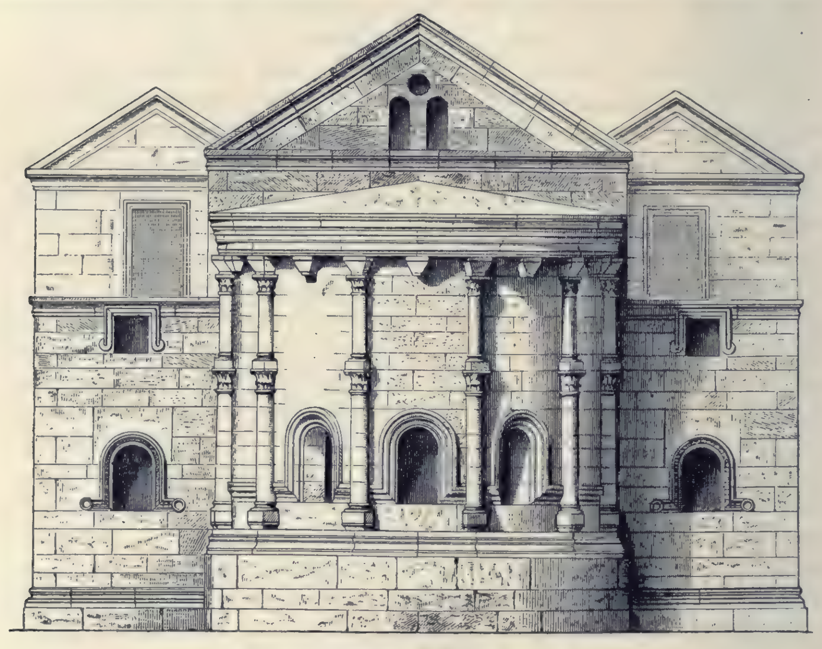


Bild 106. Kirche zu Kalb-Luseh. Apsis.

hier tritt die Apsis nur selten über die Schlufsmauer vor, als Achteck z. B. an der späten Kirche zu *Turmanin* (s. Bild 92, S. 88), während diejenige zu *Kalat-Seman* den in der byzantinischen Architektur üblichen Chorschlufs von drei Nischen aufweist. Dagegen ist die äufsere Chorseite mehrmals durch Wandsäulen mit Konsolengesims gegliedert, wie im mittelalterlichen Stil, so an den Basiliken von Kalb-Luseh, Ruweha und Kalat-Seman bei hervortretender Apsis, an den Kirchen zu *Deir-Seta* und *Bakusa* bei gerader Schlufswand. Der Westmauer liegt öfters eine Halle vor, deren Seitenflügel turmartig in Stockwerken bis zur Dachhöhe des Mittelraumes aufstreben; zwischen ihnen über dem Eingang befindet sich eine Loggia mit Gebälk; ein weitgespannter Thorbogen bildet das Portal, zu dem, wie an

den Seitentürmen, eine Treppe emporgeht. Im Detail finden wir bei jenen Kirchen manches römische Ornament; doch zeigt das Akanthusblatt jene scharfe, zackige Form und metallische Ausprägung, wie sie dem byzantinischen Stil eigen ist; daneben sieht man es oft wie vom Winde seitwärts getrieben; auch kommen fremdartige, geometrische und andere Muster vor, welche der arabische Stil fortgebildet hat. Abweichungen im Grundrifs der Basilika finden sich bei den Kirchen zu *Mudjeleia* und jener des Klosters *S. Simeon Stylites* auf dem Berge *Kalat-Seman* bei Aleppo. Erstere ist in ihrer östlichen Hälfte dreischiffig, führt aber im Westen ein halbes Polygon und die Eingänge an den Seiten; letztere (Bild 107) bildet eine grofsartige Kombination von vier dreischiffigen Basiliken, als Kreuzarme von einem unbedeckten Oktogon ausgehend, wo einst die Säule und Lehrkanzel des syrischen Heiligen stand. Drei dieser Basiliken, mit Vorhallen geöffnet, dienten als Zugänge; die Seitenschiffe legten sich zugleich als Umgang um den Mittelkörper; der längste jener Kreuzarme bildete einen herrlichen Chorraum, mit drei Apsiden geschlossen. Durch den offenen Mittelkörper strömte Licht und Luft in jene königlichen Hallen. Kreuzförmige Anlage wird nun im byzantinischen Stil charakteristisch, indem man über Zentrum und Endpunkten Kuppeln aufrichtet. Wölbung findet sich in jenen Gegenden nur bei kleineren kapellenartigen Räumen, so in der Kirche zu *Esra* (510). Viele Anbauten trifft man bei den Basiliken von *Kerbet-Has* und *El-Barah*, einen Zentralbau in *Kalat-Seman*.

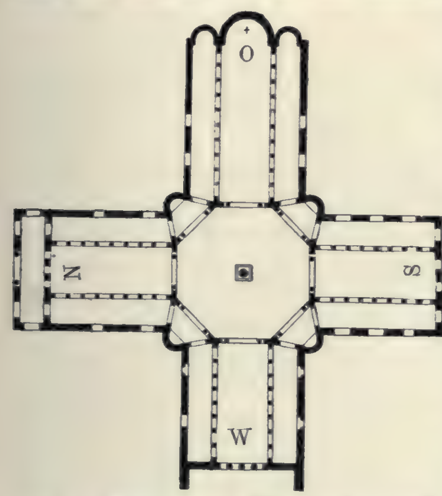


Bild 107. Kirche des hl. Simeon Stylites zu Kalat-Seman. Grundrifs.

Kleinasien führte konstantinische Basiliken zu *Heliopolis* in Phrygien und *Nikomedia* in Bithynien. Die Doppelkirche zu *Ephesus* besafs ein dreischiffiges Langhaus, Apsis und einen gewölbten Raum. Auch jene von *Ancyra* ist dreischiffig und mit Wölbung versehen, ebenso die von Myra. Selbst bei *Sebastopol* in der Krim finden sich Ruinen altchristlicher Bauten. *Armenien* und *Kaukasien* besitzen Kirchen in *Pitzunda* und *Ibrim*. Zu *Gaza* in Palästina entstand unter Justinian ein dreischiffiger Bau mit Apsis und Emporen. *Afrika* war reich an Basiliken und enthält noch stattliche Reste, so zu *Hidra* (Ammedera), wo fünf Bauten konstatiert sind, zwei davon der justinianischen Epoche angehörig. Eigentümlich ist, wie schon früher bemerkt, dieser Baugruppe das Fehlen apsidaler Ausladung: entweder findet sich der quadratische Chorraum innerhalb des Lang-

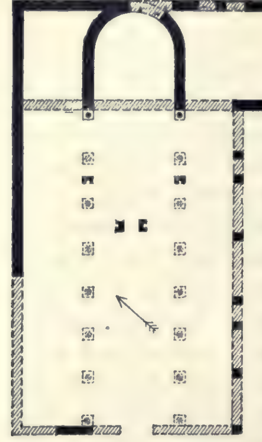


Bild 108. Basilika in Henchir-el-Azreg. Grundrifs.

hauses abgesondert (Basilika II. in Hydra), oder von Nebenräumen begleitet (Prothesis — Diaconicum), auch die halbrunde Apsis innerhalb eines transeptartigen Oblongums (Henchir-el-Azreg; Bild 108). Atrium mit Portiken zeigt die Ruine in Henchir-Tikubai, den Narthex vor dem Langhause jene von Henchir-Seffan und Teniet-el-Kebch, Hervortreten der Nebenräume des Chores wie ein Querschiff jene von Henchir-Seffan. *Orléansville* besitzt noch die 325 gegründete Basilika des hl. Reparatus, fünfschiffig mit zwei Apsiden, *Theveste* (Tebessa) in Numidien eine dreischiffige Kirche; auch zu *Tifaced* (Tipasa) erhielten sich Reste von Bauten (S. Salsa); andere erschlofs man durch Ausgrabungen zu Annuna, Ain-Sultan, Bagascha, Sertei, Philippeville und andern Orten. In der *Cyrenaica* erhielt sich die stattliche Basilika der hl. Apollonia. *Ägypten* besafs zu *Alexandria* die schöne Kirche des hl. Markus, welche Saladin zerstörte; noch findet sich zu *El Hayz* in der Libyschen Wüste eine grofsartige Ruine mit gewölbten Seitenschiffen und quadratischem Chor; andere zu *Erment, Fostat* (Alt-Kairo), Heptanomis, im alten *Theben* (koptischer Bau mit auf den Stein geschriebenen Gebeten). *Nubien* besitzt in *Gustun* eine ältere koptische Kirche mit Resten einer Kathedra und Subsellien. In *Griechenland* hat man neuerdings zwei dem 5. Jahrhundert entstammte Basiliken entdeckt, und zwar 1881 jene am südlichen Abhang des Lykabettos zu *Athen,* dreischiffig mit Apsis, antiken Säulen, und die noch wichtigere zu *Olympia,* mit altchristlichen, marmornen Cancelli, Altar, Ambon und steinerner Priesterbank im Rund der Apsis.

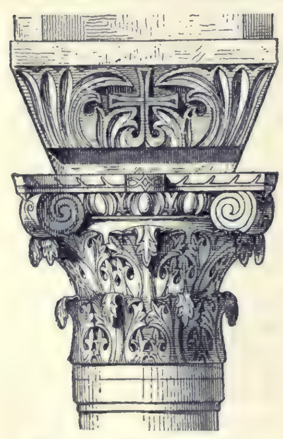


Bild 109. Kämpferkapitäl in S. Vitale zu Ravenna. (Nach Essenwein.)

RAVENNATISCHE BASILIKEN. — Das alte Ravenna, durch Honorius zur Residenz erhoben, wurde zumal von des Kaisers Schwester, Galla Placidia, mit kirchlichen Denkmälern ausgestattet. Theoderich setzte diese Bauthätigkeit im wesentlichen ungeändert fort. Nach Beseitigung der ostgotischen Herrschaft (540) durch Belisar und Narses wurde die Stadt Sitz des byzantinischen Exarchats, und es prägt sich nun in der Kunstthätigkeit mehr jene durch das östliche Reich hin waltende Richtung aus. Die Basiliken von *Ravenna* stehen in mancher Beziehung dem Mittelalter näher als dem christlichen Altertum: eigentümlich ist ihnen die Verbindung der Säulen

durch Archivolten; ein Kämpferansatz über dem Kapitäl zur höheren Spannung der Arkaden (Bild 109); stärkeres Betonen und Gliedern des Aufsenbaues; Erweiterung der Fenster; endlich Hinzunahme eines Glockenturmes (Campanile), welcher in Rom nicht vor 770 (S. Peter) auftritt. In älterer Zeit stehen diese Türme neben der Kirche und sind zu Ravenna meist rund, mit gekuppelten Fenstern durchbrochen (Bild 110). Die Zeit der Galla Placidia wird vertreten durch das Baptisterium und S. Nazario e Celso (um 440); jene des Theoderich durch die arianische Taufkapelle und S. Martino, später S. Apollinare Nuovo; der Epoche Justinians gehören an S. Apollinare in Classe und S. Vitale; aus der Zeit des Exarchats datieren die Mosaiken in S. Apollinare Nuovo,



Bild 110. S. Apollinare in Classe zu Ravenna. Chorseite und Glockenturm. (Nach Hübsch.)

S. Apollinare in Classe und in der erzbischöflichen Kapelle. Von den durch Galla Placidia errichteten Kirchen ist die Basilica S. Crucis zerstört; S. Johannes Ev. und Bapt. sind beide modernisiert und enthalten nur noch antike Säulen. Das *Battistero degli Ortodossi* (S. Giovanni in Fonte) wurde von Erzbischof Ursus († 412) erbaut und (nach Agnellus, Liber pontif.) von dessen zweitem Nachfolger Neo (425—430) mit Mosaiken dekoriert, sicher nicht ohne Unterstützung der edlen Galla Placidia, welche seit 425 in Ravenna residierte. Das *Mausoleum* der Fürstin (S. Nazario e Celso) entstand 440; es ist von mäfsigem Umfang, bildet im Grundrifs das lateinische Kreuz, dessen Arme von Gewölben überspannt sind, und trägt im Mittelraum eine Hängekuppel. Das Innere ist mit der Pracht der Mosaiken von ernstem, gewaltigem Eindruck. Die

Epoche des Arianers Theoderich wird durch das *Baptisterium* S. Maria in Cosmedin vertreten, welches Agnellus dem katholischen Kultus zurückgab. Die Mosaiken sind noch arianischen Ursprungs. *S. Apollinare Nuovo,* ebenfalls durch Theoderich erbaut und dem hl. Martinus geweiht, erhielt seinen Namen von den Reliquien des hl. Apollinaris, die man im 9. Jahrhundert hier geborgen; es ist eine dreischiffige Säulenbasilika und war Hauptkirche der Arianer. Nach dem Liber pontificalis ist Agnellus Stifter gewisser Mosaiken im Langhaus. Genannt sei auch das *Grabmal* des arianischen Königs, jetzt S. Maria Rotunda, ein monumentaler Quaderbau in schlichter Form, überdeckt von monolither, flacher Kuppel, 11 1/8 *m* im Durchmesser haltend; obgleich von cyklopischer Wucht der Anlage, erinnert er doch an die Kaisergräber Roms. Der letzten Kunstepoche Ravennas gehören: S. Apollinare in Classe; S. Vitale und die erzbischöfliche Kapelle. *S. Apollinare,* die hervorragendste jener Basiliken, wurde von Julianus Argentarius zur Zeit des Ursicinus (534—538) errichtet, 549 von Maximianus geweiht. Sie ist dreischiffig, mit 24 griechischen Marmorsäulen ausgestattet, besitzt erhöhten Chor und zwei Seitenapsiden, einen Mosaikfries (Bildnisse) über den Archivolten und Mosaiken in der Apsis wie am Bogen. Die weiten Hallen überdeckt ein offener Dachstuhl. So ragt dieses letzte, altersgraue Monument der einst blühenden Hafenstadt Classis in der Einsamkeit der Felder mächtig hervor, trotzend der Unbill vieler Jahrhunderte. *S. Vitale,* ein Zentralbau (Bild 111), wurde unter Bischof Ecclesius (524—534) von Julianus, dem Schatzmeister der ravennatischen Kirche, begonnen, welcher auch einen Teil der nicht unbedeutenden Kosten übernahm. Ecclesius stand, wie Maximianus, in Beziehung mit Konstantinopel, mag also von dort Künstler und wertvolleres Material bezogen haben, wie das Bausystem vermuten läfst: ein auf starken Pfeilern ruhendes Oktogon wird durch Nischengewölbe in den Ecken zur Grundlinie des Kreises für die sehr künstlich aus Thongefäfsen errichtete Kuppel überführt; an den Mittelkörper lehnen sich, den Seiten entsprechend, sieben zweigeschossige Conchen, während die achte Seite sich zu einem

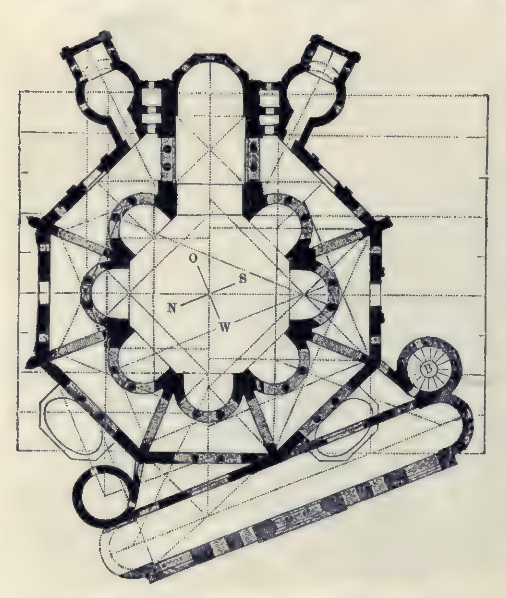


Bild 111. S. Vitale zu Ravenna. Grundrifs.

quadraten Presbyterium mit Apsis öffnet, welches sich über den Umgang hinaus fortsetzt. Dem Chor gegenüber liegt die mit Rücksicht auf eine Strafsenflucht schräg gestellte Vorhalle, von zwei runden Treppentürmen flankiert. Das Äufsere ist ein schmuckloser Ziegelbau, während im Innern grofse Pracht an Formen und Farben den Besucher anzieht. An Stelle einfacher Linien begegnet uns hier eine Verbindung von Kurven, ein Ineinanderwirken von Bogen, Halbkuppeln, Tonnengewölben, das nebst saalartigen Räumen dem Ganzen einen weltlich-üppigen Typus verleiht (Bild 112). Die Kapitäle sind im oberen Geschofs noch römisch, im übrigen gleichen sie dem nach unten abnehmenden Würfel und sind mit zierlichen Blatt- oder Filigranmustern bedeckt; der Kämpferaufsatz erscheint hier völlig entwickelt (s. Bild 109, S. 110). «Denken wir an die Einfachheit

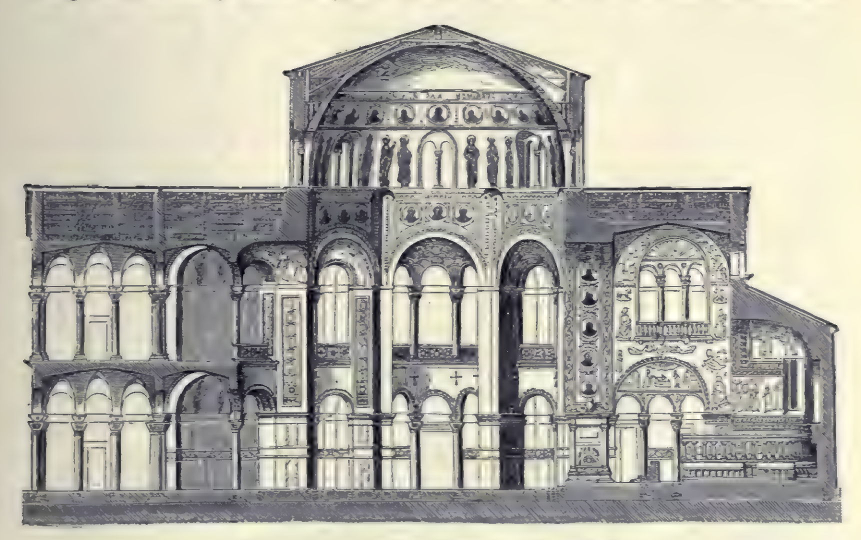


Bild 112. S. Vitale zu Ravenna. Längsschnitt.

und Strenge römischer Basiliken mit dem geliehenen Schmuck antiker Säulen, dem schweren, ernsten Glanz der Mosaiken, so fühlen wir uns hier auf anderem Boden: eine Koketterie des Reichtums und der Künstlichkeit, ein bewufstes Spiel der Phantasie, ein Wohlgefallen an dem Ungewöhnlichen, mit einem Wort der Anhauch orientalischen Wesens tritt uns fremdartig entgegen» (Schnaase III, 148).

ALTCHRISTLICHE PLASTIK. — Die Bildhauerkunst der ersten drei Jahrhunderte tritt an Umfang und Bedeutung hinter jene der Malerei und Mosaiken erheblich zurück, wie es in der Gefahr des Mifsbrauches, der Abneigung gegen die zahllosen Monumente des Polytheismus begründet ist. Dazu kam das während der Verfolgung schwierige Herstellen solcher Werke in Ateliers und der Transport nach den Katakomben, welcher

die Aufmerksamkeit anzog. Trotzdem fehlte die Plastik zu keiner Zeit ganz, wenn auch ihre Produkte hinter jenen der heidnischen Kunst zurückstanden. Als ehrwürdiges Denkmal nicht christlicher Bildnerei, sondern alter Zeit und im kirchlichen Dienst sei hier die *Cathedra Petri* genannt, welche 1867 bei der Säkularfeier öffentlich ausgestellt wurde (de Rossi, Bullett. 1867, p. 33. 55). Dieser viel genannte Sitz aus Akazien- und Eichenholz zeigt an Front und Rücken elfenbeinerne Ornamente, und zwar am Akazienholz, nicht am eichenen Rahmenwerk, gegen dessen traditionelles Alter nichts einzuwenden sein dürfte. Die Elfenbeinplatten der Front, je sechs in drei Reihen, enthalten in Gravierung die Thaten des Herkules, waren also nicht für den christlichen Zweck der Sedia berechnet, gehören aber dem 1. Jahrhundert an (de Rossi). Die andern Platten, mit Tierkämpfen, Centauren etc., sind reliefiert; der Stil dieses Schnitzwerkes und der Arabesken entspricht der Epoche Karls des Grofsen. Was dazu Wiseman (Abh. III, 257) von Benutzung der Sella gestatoria durch die Senatoren unter Claudius anführt, liefse vermuten, dafs ein Bekenner jenes Ranges dem Oberhaupt der Kirche einen derartigen Ehrensitz geschenkt habe. Die historischen Zeugnisse anlangend, fehlt es nicht an solchen, dafs der Ausdruck «Cathedra» oder «Sedes Petri» auch im physischen Sinne zu nehmen sei. Als Werk christlicher Skulptur, und zwar des 3. Jahrhunderts, kann die noch in klassischer Form gehaltene, sitzende *Statue des hl. Hippolytus* gelten (Bild 113), welche Prudentius besungen hat und die man 1551 in den Grüften jenes Märtyrers entdeckte. Kopf, Hände, Brust und Rücken der Figur sind erneuert; ihre Bewegung ist flüssig und



Bild 113. S. Hippolytus. Lateran. Restauriert.

würdevoll, die Tracht das Pallium des Philosophen. An den massiven Stuhlseiten gravierte Inschriften zeigen den Canon Paschalis, ein Denkmal der älteren Osterpraxis (welcher sich nicht über 334 hinaus erstreckt und bald nach Hippolyts Tode neue Berechnungen erforderte), sowie ein Verzeichnis der bekannten und verlorenen Schriften jenes Märtyrers. Anfangs des 3. Säkulums in Rom wirkend, genofs derselbe zunächst hohen Ansehens, welches sein schismatisches Auftreten gegen die Päpste Zephyrinus und Callistus erheblich trübte, sein späteres Exil und Martyrium aber wiederherstellte. Zeugnis dessen ist jene Statue; denn die Annahme, sie sei aus einer heidnischen Rhetorfigur später umgedeutet, widerlegt der Ostercyklus; auch stilistisch pafst sie in die Zeit der Verfolgung. Neben der Statue des Hippolytus finden wir im Lateran-Museum noch zwei kleinere Marmorfiguren des *guten Hirten*, wohl aus den Katakomben herstammend. Namentlich die gröfsere ist anziehend im Ausdruck: bekleidet mit kurzer Tunika ohne Ärmel und mit Tibialia, am Riemen über der Schulter die Hirtentasche und das auf den Nacken gelegte Lamm tragend, präsentiert sich der gute Hirt jugendlich, ideal und bartlos, wie in der Malerei der Katakomben (Bild 114). Geringeren Typus vertritt die dem Museo Kircheriano angehörige Statue, auch ist ihre Bewegung unfreier. Zwei kleinere Figuren im Lateran, sowie alle im Bereich der griechischen Kirche bisher zugänglichen Exemplare, auch das des Herzogs von Medinaceli in Sevilla, geben diesen andern Typus wieder. Neuerdings ward auch zu Rom an der Porta Ostiensis ein Fragment jener Richtung entdeckt (Bullett. 1887, p. 136). Die berühmte sitzende *Erzfigur des hl. Petrus* im Mittelschiff der Peterskirche zu Rom wird nach älterer Überlieferung dem 4. oder 5. Säkulum zuerkannt. Didron wollte sie in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts versetzen, und dies ist neuerdings abermals behauptet worden. Demnach soll Arnolfo di Cambio, welcher 1282 den Tabernakel von S. Paolo fertigte, oder ein Schüler der Autor sein. Was als Grund betont wird: mifsverständliche Auffassung antiken Kostüms bei sonstiger Frische des Ausdrucks, dürfte jedoch nicht wider die Tradition sprechen, da ein Erstarren des Faltenzugs, während in den Köpfen noch antike Tradition fortlebt, den Übergang zur byzantinisierenden Form andeutet. In den vatikanischen Grotten findet sich übrigens noch eine sitzende *Petrusfigur* aus Marmor und in guter Ausführung; Kopf und Hände sind zwar erneuert, aber auch hier ist an Umdeutung einer Konsularstatue schwer zu glauben.


Bild 114. Guter Hirt. Lateran. Restauriert.

Eine Bronzestatuette im Berliner Museum zeigt nur annähernd den Typus des Apostelfürsten.

SARKOPHAGSKULPTUREN. — Verständnis für das Ziel christlicher Bildnerei gewinnt man erst durch die Reliefskulpturen der Särge. Diese waren aus Sandstein oder Marmor, aus Blei und Terracotta, in einzelnen Fällen auch von Holz, die man in steinerne setzte, z. B. jene der hl. Cäcilia, des hl. Paulinus von Trier und der hl. Radegundis. Von Thonsärgen haben sich nur wenige Exemplare gefunden, und es scheint, dafs sie nach dem 2. Jahrhundert nicht mehr zur Anwendung kamen. Die Märtyrer Abdon und Sennen wurden in Bleisärgen beigesetzt. Ein solcher trat 1866 bei Modena ans Licht, andere fanden sich bei Terni, Arles und *Saîda* in Phönizien. Nach dem Vorgange des Orients kamen Steinsärge bei den Christen schon im 1. Jahrhundert vor: so befand sich der Leib der hl. Petronilla in steinernem Sarkophag, dessen Ecken Delphine zierten (Bullett. 1865, p. 46); auch Papst Linus ward so begraben. Werke des 2. Jahrhunderts fand de Rossi in S. Priscilla, S. Lucina und S. Praetextatus; der bei S. Peter entdeckte Sarg der *Livia Primitiva* befindet sich jetzt im Louvre; er enthält unter der Aufschrift ein kleines Bild des guten Hirten, daneben Anker und Fisch. Das Bild des Hirten trägt auch der Sarkophag des *Saturninus* und der *Musa,* sowie ein drittes Exemplar, ebenfalls aus den vatikanischen Grotten, mit Darstellungen aus dem Leben des Jonas. De Rossi hält den schönen, klassische Skulptur führenden Sarg aus *La Gayole* für den ältesten überhaupt (Bullett. 1887, p. 42; 1891, p. 56); er zeigt die Orans (Kirche) und den guten Hirten, an einer Ecke den Fischer (Bild 115). Was nun die Entwicklung der Dekoration anlangt, so bildet die einfachste Verzierung ein Ornament aus Wellenlinien; dazu kommt die Inschrift, oder an deren Stelle das Bild des Verstorbenen im Rund; weiterhin treten Hirten, Ackerbau-, Jagdszenen, oder solche der Weinlese hervor, in denen sich christliche Ideen reflektieren. Auch übernahmen christliche Künstler



Bild 115. Sarkophag von La Gayole. (Nach Le Blant.)

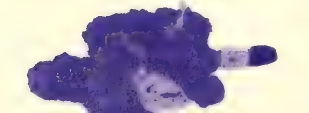
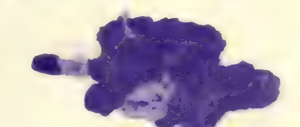




Bild 116. Sarkophag aus S. Paul. (Nach der Restauration.) Lateran.

manches Hergebrachte als zierendes oder symbolisches Element, wie Genien, Greife, Dioskuren, Masken, Personifikationen der Flüsse, Erde, des Himmels, welche sich bis ins Mittelalter fortpflanzten. In der Verfolgung begnügte man sich wohl auch mit Stücken heidnischer Künstler, welche nur Unverfängliches darstellten. Mythische Objekte, wie solche des Prometheus, Odysseus mit den Sirenen, liefsen christliche Deutung zu; auch wurde Anstöfsiges fortgemeifselt oder nach der Wand hin verborgen (S. Lucina). Dafs es auch christliche Bildhauer gab, könnte die Passio der «Quattro coronati» darthun, sicherer noch manche Äufserung von Tertullian und der Sarg des Eutropos, dessen Skulptur den Artifex in Thätigkeit darstellt. Was nun die Anordnung der Bildwerke betrifft, so schmücken sie zunächst die ganze Front im ungeteilten Felde, dann tritt Gliederung mit Säulen und Arkaden auf; es bilden sich zwei Friese und in den Arkadenzwickeln kleinere Motive, an den Ecken der oberen Platte Sonne und Mond, Masken, später auch Köpfe von Heiligen. Der Deckel, sofern er nicht gerade, sondern dachförmig ist, wird ebenfalls mit christlichen Emblemen — Lämmern, Tauben, Pfauen, Monogramm — dekoriert. Neueren Untersuchungen gemäfs dürften jene Bildwerke auch der Polychromie nicht entbehrt haben, sei es dafs man nur den Grund der Reliefs färbte oder alles bemalte. Von besseren Monumenten seien genannt: der schwer aus Porphyr gearbeitete *Sarkophag der hl. Constantia* (Vatikan), mit weinlesenden Genien antiken Charakters; jener aus S. Andrea della Valle entnommene (4. Jahrhundert), mit der



Reliefdarstellung von Basiliken; endlich der stattliche Sarkophag in *S. Ambrogio* zu Mailand, mit dem unter den Aposteln thronenden jugendlichen Christus. Seit dem 4. Jahrhundert löst sich die Auffassung allmählich vom symbolischen Kreise ab, wird zur biblisch-historischen. Immerhin treten noch stattliche Werke auf, wie jener *Sarg aus S. Paul* (Lateran), in den Motiven der Erschaffung, des Sündenfalls, der Erlösung die Grunddogmen zusammenfassend (Bild 116, S. 117); aber seit Mitte des Jahrhunderts wird die Technik geringer, das Körperliche plumper, die Komposition mechanischer. Dieser Übergang kündet sich in dem noch immer stattlichen *Sarkophag des Junius Bassus* an (Bosio 45), wo das symbolische Element nur noch in den kleinen Zwickelmotiven waltet. Seit dem 5. Jahrhundert eilt die Skulptur abwärts, wie dies in den Arbeiten von Ravenna ersichtlich wird. Nur einzelne jener Särge (Kofferform) besitzen noch schönes Ornament. Später machte der Bilderstreit den Werken der Plastik ein Ende. Steinsärge finden sich übrigens nicht nur in Italien, sondern auch in Gallien, Spanien, Afrika, im Rhein- und Moselgebiet.



Bild 117. Relief der Holzthüre von S. Sabina zu Rom: Kreuzigung.

Im Stil altchristlicher Sarkophagplastik präsentiert sich auch das berühmte *Holzrelief der Kreuzigung* an der Pforte von *S. Sabina* in Rom: drei Personen, die mittlere bärtig und gröfser als die andern, stehen mit ausgebreiteten Armen jede in einem Giebelfelde; die Körper sind bis auf den Lendenschurz entblöfst (Bild 117). Es mag jenes symbolisierende Werk noch dem 3. Jahrhundert entstammen und nebst dem Elfenbeinrelief des British Museum die früheste bekannte Darstellung des Kreuzestodes sein. Letzteres Relief, zu dem noch drei Tafeln mit Christus im Tempel, Kreuztragung, Wächter am Grabe passen, sind im Stile des 4.—5. Jahrhunderts gehalten. Dazu kommt noch das schon bei den Christusbildern erwähnte Medaillon (Vatikan). Weiterhin gehören hierher die *Diptychen*, Doppeltafeln, innen zum Schreiben mit Wachs überzogen, aufsen reliefiert, welche Konsuln beim Antritt ihrer Würde verschenkten und wodurch sie zu den öffentlichen Spielen einluden. Die Darstellung ist zumeist ohne besondern Kunstwert. Im Mittelalter gebrauchte man solche Tafeln als

Mittelstücke der Buchdeckel; sie reichen vom Jahre 406—541 n. Chr. und zeigen in der oberen Hälfte den Konsul in Amtstracht, unten die Spiele. Zu kirchlichem Gebrauch dienten ähnliche Diptychen, Verzeichnisse der Märtyrer, frommer Christen und Wohlthäter enthaltend, deren Namen beim Gottesdienst verlesen wurden, ihre Fürbitte anzurufen,



Bild 118. Von der Lipsanothek zu Brescia: Geschichte des Ananias und der Saphira.

oder für sie zu beten. Man fertigte aus Elfenbein auch *Reliquiare,* deren ältestes und wertvollstes, eine aus dem 4. Jahrhundert stammende sogen. *Lipsanothek* (Bibliothek zu Brescia), in Relief Passionsbilder und die antik lebendige Darstellung von Ananias und Saphira aufweist (Bild 118). An jene Werke schliefsen sich dann spätere, turmartige *Reliquiare,* Gefäfse mit



Bild 119. Reliefs von der Kathedra des hl. Maximianus zu Ravenna.

überhöhtem Deckel, wie sie sich in den Museen zu Berlin, Hannover, Darmstadt vorfinden. Ein sehr prächtiges Werk der Elfenbeintechnik ist die *Kathedra* des Bischofs Maximianus von *Ravenna* (Domsakristei), berühmt durch ihre alle Teile schmückende Skulptur: antike Frische zeigen die Motive aus der Geschichte Josephs; fünf gröfsere Heiligenbilder der Front aber tragen byzantinischen Charakter (Bild 119). Es mag

jenes Werk einer oberitalischen, griechischem Einflufs offenen Schule entstammen. Von Ravenna ging eine künstlerische Bewegung bis nach den Küstenstädten am Adriatischen Meere, besonders Istriens aus: sechs Heiligenfiguren aus Stuck (8. Jahrhundert) in der Kirche von *Cividale* verraten deutlich ihren Konnex mit jener Schule.

ALTCHRISTLICHE MOSAIKEN. — Das *Mosaik,* dessen Technik schon im Orient (1 Esdr. 1, 6) zum Schmuck der Fufsböden und Wände am Palast zur Bedeutung kommt, wie die Ausgrabungen in Babylon und Ninive darthun, fand auch bei Griechen und Römern Aufnahme. In Rom zunächst blofs an Tempeln und Palästen üblich, ward es in den letzten Zeiten der Republik auch zur Wanddekoration genommen; M. Ämilius Scaurus soll zuerst im Theater Bildwerk von Glaspasten haben ausführen lassen. Der Geschmack an solchen Arbeiten vermehrte sich unter den Kaisern mit dem Luxus, bis sie zuletzt in das Rohe ausarten. Die musivische Darstellung, aus Marmor- und Glaswürfeln, welche dem Zement eingedrückt werden, konform der übergepausten Zeichnung, übertrifft naturgemäfs an Dauer das Fresko und ermöglicht eine sehr klare, farbenprächtige Darstellung; allerdings ist auch sie dem Verderben ausgesetzt, wenn Feuchtigkeit zu sehr auf Metalloxyde der Glaspasten einwirkt. In den Katakomben wurde von dieser mehr Licht und Sorgfalt beanspruchenden Technik nur für Inschriften, Kreuze, Symbole, kleinere Bilder und auch Porträts Gebrauch gemacht; Bedeutung erlangt sie erst in der monumentalen Wand- und Gewölbedekoration der konstantinischen Basilika. Nachdem zuerst Rom im 4. Jahrhundert den Vorrang in jenem Kunstzweige erreicht, wird durch Übertragen der Residenz nach Ravenna diese Stadt Zentrum desselben; aber auch zu Nola und in den Provinzen kommt er zur Blüte. Im 6. Jahrhundert erlebt er unter Justinian abermals Förderung (Konstantinopel, Thessalonich) und selbst weiterhin noch in Rom. Gallien hatte jene Kunstübung in den lateinischen Gebieten ebenfalls ausgeübt (Tours, Toulouse). Durch den Bilderstreit verödete sie, und erst nach Mitte des 11. Jahrhunderts (1070) kommen wieder Mosaicisten nach Italien, und belebt sich die vergessene musivische Technik (Montecassino). Noch im 13. Jahrhundert entstehen zu Rom und Florenz ansehnliche Werke.

Von Mosaiken der konstantinischen Epoche zu Rom (S. Pietro, Lateran) ist nur die Dekoration in *S. Costanza,* dem Rundbau bei S. Agnese, zum Teil erhalten, und zwar sehen wir an dem tonnengewölbten Umgange Motive der Weinlese, daneben Amor und Psyche im heitern Sinn klassischer Dekoration. Ein beachtenswertes Mosaik jener Zeit fand sich auch zu Tyrus und ist jetzt in Frankreich: es enthält ebenfalls antikisierendes Ornament nebst Jagd- und Landbildern. Als edelstes der monumentalen Werke Roms hat jenes Apsidalgemälde von *S. Pudenziana* zu gelten, dessen Entstehung auf Papst Siricius (4. Jahrhundert)

zurückgeht (Bild 120). Die Concha gehört noch dem Palast an, ist aber durch die Restauration von 1588 eines Stückes beraubt, wodurch zwei Figuren des Mosaiks fortfielen; 1829 ward letzteres völlig überarbeitet. Die Komposition zeigt den thronenden Erlöser, von je fünf Aposteln begleitet, dahinter zwei Frauengestalten (Praxedis, Pudentiana). Das Ganze ist voll inneren Lebens und auch koloristisch von bedeutender Wirkung. Dem ausgehenden 4. Jahrhundert gehört demnächst wohl die sehr frische Dekoration in der *Laterankapelle* S. Rufina und S. Sekunda an, welche auf blauem Grunde emporgehendes Rankenwerk darstellt, oben das Lamm zwischen vier Tauben. Die Mosaiken von *S. Paolo fuori le mura* stammen aus der Zeit Leos des Grofsen (440—461) und der



Bild 120. Apsismosaik in S. Pudenziana zu Rom. (Nach Garrucci.)

Galla Placidia. Der Triumphbogen jener 386 gegründeten Basilika erhielt ein kolossales Brustbild des Erlösers mit den Evangelistenzeichen, den 24 Ältesten, zuletzt den Aposteln Petrus und Paulus. Überarbeitungen, namentlich unter Clemens XII., schädigten das Werk im originalen Charakter; aber wir müssen doch annehmen, dafs die Komposition als solche erhalten blieb, und diese ist von so lebloser, schematischer Haltung, dafs wir (mit de Rossi) hier doch einen erheblichen Verfall der römischen Mosaicistenschule annehmen, verglichen mit dem, was damals in Ravenna geleistet wurde. Dem Ausgang des 5. Jahrhunderts gehörten die römischen Apsidalbilder von S. Agata in Suburra und S. Andrea in Catabarbara an. Unter Papst Hilarius (461—468) entstand die musivische Dekoration in den *Kapellen* am Baptisterium des *Lateran;* erhalten blieb nur das Decken-

gemälde in jener von *S. Giovanni,* mit dem Lamm Gottes als Mittelpunkt, von Blumengewinden umrankt. Die Mosaiken in *S. Maria Maggiore* zeigen stilistische Verschiedenheit: jene an der Obermauer des Langhauses (27 Szenen, an der Altarseite beginnend) erzählen in grofsartig freier Art links Geschichten Abrahams, Isaaks, Jakobs, rechts des Moses und Josua, ja sie erinnern in Klarheit der Disposition an Reliefs der Kaiserzeit; aber ihre Ausführung ist roh, und es sind vielleicht nur Reproduktionen älterer Werke, deren Ursprung auf Papst Liberius hinweist. Am Triumphbogen sehen wir neben einem Thron mit Kreuz in drei Zonen: Verkündigung, Zacharias vor dem Tempel; anderseits: Präsentatio (Bild 121), Anbetung der Weisen (das Kind sitzt auf dem Thron, daneben Maria und die Gestalt der Kirche), sowie den Empfang der heiligen Familie in Ägypten, nach dem apokryphen Evangelium Matth. Kap. 24 (die erste derartige Szene aus solcher Quelle); in der dritten Zone den Kindermord und die Magier vor Herodes. Waltet in den Motiven des



Bild 121. Mosaik in S. Maria Maggiore zu Rom: Darstellung Jesu. (Nach Garrucci.)

Langhauses freie, epische Art des Vortrags, so tritt hier ein mystisch-dogmatischer Zug auf, welcher sich daraus erklärt, dafs der Triumphbogen auf Papst Sixtus III. zurückgeht und — laut Inschrift — hier ein Denkmal für die Würde Mariä als Theotokos beabsichtigt war (431 Konzil von Ephesus).

Nachdem Rom zweimal der Plünderung unterlegen, ward unter Papst Felix IV. (526—530) die unterbrochene Kunstübung wieder belebt. Frucht derselben ist das schöne Mosaik in *S. Cosma e Damiano:* am Triumphbogen das Lamm auf dem Throne nebst Kandelabern und Evangelistenzeichen; in der Apsis das imponierende Bild des auf Wolken schwebenden Erlösers mit den tiefer stehenden Heiligen: rechts S. Petrus, Cosmas, Papst Felix; links S. Paulus, Damianus und Theodor. Palmen schliefsen die Komposition seitwärts ab (auf einer der Vogel Phönix, das Bild der Auferstehung); darunter in einem Friese das Lamm auf dem Hügel mit je sechs andern, aus den Städten Bethlehem und Jerusalem kommend. Wie diese Komposition ansprach, erhellt aus den Reproduktionen in *S. Prassede, S. Cecilia, S. Marco.* Mit dem 6. Jahrhundert schwindet

jene lebensvolle Auffassung aus der musivischen Malerei: die Not der kommenden Tage läfst auch das künstlerische Gut verarmen, und was jetzt in den Kirchen noch produziert wird, bietet im Kostüm wie in zeremonieller Disposition byzantinische Weise, aber ohne antikes Element, welches im Ostreich noch länger andauert. Das Apsisbild von S. Agnese fuori le mura, unter Honorius I. entstanden, zeigt die brokatenen Stoffe und gedehnten Körper der Verfallzeit. Ebenso die Werke im Oratorium von S. Venantius am Lateran (Maria als Orans), in S. Stefano Rotondo (S. Primus und Felician), S. Prassede (Wiederholung der Komposition von S. Cosma e Damiano), S. Cecilia, S. Maria in Domnica (Maria thronend, von Engeln umgeben — eine im Mittelalter häufige Darstellung), S. Marco (Wiederholung von S. Cosma e Damiano in karikierendem Stil). Derselben Zeit (832) gehört auch das Mosaik von S. Ambrogio in *Mailand*. Um 684 entstand das Apsisbild der Kathedrale von *Parenzo* (Istrien).

In *Ravenna* knüpft sich Erblühen und Gedeihen der Kunst an das politische Wachstum der Stadt, und zwar verlaufen ihre drei Abschnitte mit der römischen, ostgotischen und byzantinischen Herrschaft. Zunächst kommen die unter Bischof Neo (425—430) gefertigten Mosaiken des *orthodoxen Baptisteriums* in Betracht, welche noch altchristlicher Auffassung huldigen: an der Kuppel erscheint die Taufe Christi, von den Aposteln in zwei sich treffenden Zügen umgeben. Die Apostel, von Petrus und Paulus geleitet, tragen Kronen und schreiten lebensvoll, kühn, in antiker Gewandung dahin, sich abhebend von blauem Grunde. Eine untere Zone giebt vermischte Darstellungen; über den Arkaden des Oktogons sieht man acht Propheten, nicht minder würdevoll als die Apostel. Der Eindruck ist imponierend und feierlich. Das *Mausoleum* der Galla Placidia, 440 gegründet, enthält ebenfalls auf blauem Grunde treffliche Darstellungen: an der Kuppel strahlt das Kreuz; in den Lünetten stehen Propheten und Apostel; die wichtigste Komposition ist aber jene im Bogenfeld über dem Eingang: der gute Hirt zwischen Lämmern in felsiger Landschaft — eines der edelsten Gebilde altchristlichen Ursprungs. In freier, wahrhaft königlicher Haltung auftretend, zeigt jene Figur den Übergang vom schlichten Symbol der Katakomben zur historischen Gröfse. Im andern Bogenfeld sehen wir den hl. Laurentius mit Kreuz und Buch, ähnlich wie in S. Lorenzo bei Rom. Die Epoche der Gotenherrschaft wird in Ravenna zunächst durch das *arianische Baptisterium* vertreten, dessen musivische Dekoration jene der orthodoxen Taufkapelle in schematischer, ungeübter Weise reproduziert. Bedeutender ist der Bildercyklus in *S. Apollinare nuovo,* welchen Agnellus, nach dem Liber pontif., ergänzen liefs. Man unterscheidet darin zwei Richtungen, jene der antiken Tradition näher stehende und eine mehr handwerkliche, byzantinisierende. Vom Schmuck der Apsis ist nichts mehr übrig, nur an der Oberwand des Mittelschiffes die in drei Zonen verteilte Bilderfolge: unterwärts ein Zug

weiblicher und männlicher Heiligen, welche sich, die einen der thronenden Jungfrau, die andern dem Erlöser nahen, und zwar Frauen aus der Stadt Classis, Männer aus Ravenna kommend. Dem Pontifikalbuch entsprechend, lägen hier unter Bischof Agnellus entstandene Werke vor, deren Stil auf byzantinische Vorbilder hinweist. In der zweiten Zone treten Apostel und Propheten auf; in der dritten sehen wir Motive aus dem Leben und Leiden des Herrn, je 13 auf einer Mauer, und zwar nach altchristlicher Weise disponiert, ja zweifellos im Anschlufs an römische Typen. Auffallend ist, dafs diese Hauptbilder in die letzte Zone verwiesen sind. Wenn übrigens die Kirche 504 unter Theoderich konsekriert wurde, so können römische Marmorarii, welche etwa 507 verschrieben wurden, doch schwerlich hier thätig gewesen sein. *S. Vitale,* von Julianus Argentarius unter Ecclesius (524—534) errichtet, 547 durch Maximianus geweiht, besitzt nur in Chor und Apsis musivischen Wandschmuck, und zwar an der Wölbung des Chores das Lamm zwischen Engeln und Rankenwerk; an den Seitenwänden als Hauptmotive das Opfer Abels und Melchisedechs (Bild 122), daneben Abraham, die Engel bewirtend, und Isaaks Opferung, zusammengestellt als Vorbilder Christi gemäfs dem im Kanon der heiligen Messe enthaltenen Gebet mit seiner Beziehung zum mystischen Opfer. In der Apsis der thronende Erlöser, jugendlich, mit Purpurmantel und die Schriftrolle haltend, von zwei Engeln flankiert. An den Wandflächen die berühmten *Zeremonienbilder:* links Justinian mit Gefolge, rechts seine

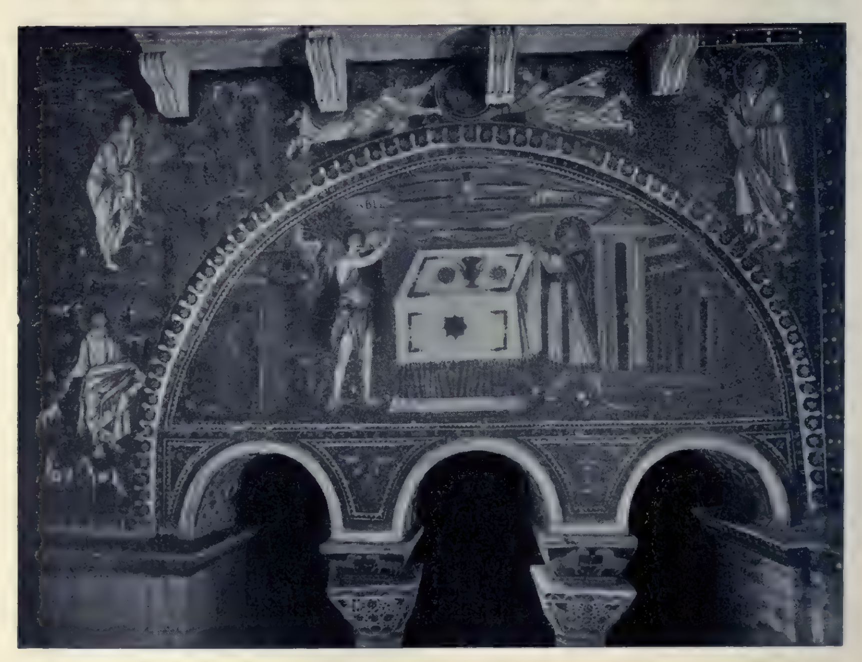


Bild 122. Mosaik in S. Vitale zu Ravenna: Opfer Abels und Melchisedechs.



Bild 123. Apsismosaik von S. Apollinare in Classe zu Ravenna. (Nach Garrucci.)

Gemahlin Theodora mit ihren Frauen, beide Weihgeschenke tragend. Neben dem Kaiser Erzbischof Maximianus. Justinian und Theodora dürften Porträts sein. Als Kostümbilder sind jene Mosaiken wichtig, aber die steife Haltung der Figuren, der Mangel an Ausdruck beeinträchtigen ihren Wert. Der Erzbischof, welcher in guter Beziehung mit Konstantinopel verblieb, mochte hier wohl eine besondere Huldigung aussprechen. Die *Kapelle* im erzbischöflichen *Palast* besitzt Darstellungen aus verschiedener Zeit, deren älteste die Medaillons der Tragbogen sein dürften, worin zweimal ein sehr milder, jugendlicher Christus vorkommt (restauriert). *S. Apollinare in Classe* enthält am Triumphbogen ein Bild Christi im Rund; in der Apsis das symbolisierende Motiv der Verklärung auf Tabor: der Erlöser selbst ist durch Kreuz und ein Medaillonbild vertreten; zu den Seiten Moses und Elias, darüber die göttliche Hand; unten drei zum Kreuz aufblickende Lämmer, die Jünger vorstellend. Auf der untersten Zone der Titularheilige mit zwölf Lämmern, den Gläubigen von Classis (Bild 123). Die Mosaiken des Langhauses sind verschwunden.

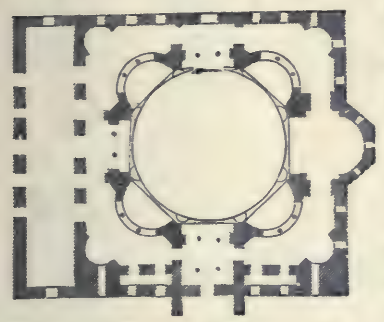
a. Altchristliche Kunst im Osten. Byzantinische Richtung.

Es ist schon bei der Architektur im Zeitalter Konstantins gesagt worden, dafs die Verlegung des Thrones nach Byzanz keine Stilveränderung der Bauformen zuwege brachte. Nur langsam wichen Sprache, Gesetz und Lebensform, selbst Rechtspflege, dem griechischen Element. Die Kunst bis auf Justinian und noch weiterhin aus dem Rahmen der altchristlichen entfernen, hiefse aller historischen Entfaltung widersprechen,

ebenso aber auch, wollte man leugnen, dafs sich in Byzanz, dem alten Kulturboden, eine lokale Richtung abgrenzte. Dieselbe, auf altchristlicher Tradition fufsend wie jene Italiens und im Besitz des gemeinsamen Formenschatzes, aber auch von griechischem Schönheitssinn belebt, hatte in dem Kontakt mit Asien dortige, zumal syrische Elemente in sich aufgenommen, hatte wachsend die Neigung für das Prächtige und Künstliche ausgebildet. Nachdem Belisar und Narses Italien unterworfen, mufste das Land um so mehr den Einflüssen östlicher Kunstrichtung sich darbieten, als es selbst, durch die Völkerwanderung geschwächt, in idealer Produktion tief verarmt war. Im Osten blieb durch Konstantins (334), des Konstantius und Konstans Gesetze (344) das Kunsthandwerk aufserordentlich begünstigt. Gratian, Valens und Valentinian hatten (374) die Maler von Abgaben und andern Lasten befreit, so dafs, wie Agathias berichtet, auch Söhne der Vornehmen jenem Berufe sich widmeten. Kein anderes Land wies Bestimmungen auf wie dieses; nirgends traten die Fürsten der Kunstübung so nahe: Theodosius II. verstand zu malen, zu modellieren und erhielt den Beinamen des Kalligraphen; auch Theodosius III. war der Buchmalerei ergeben und fertigte Abschriften der Evangelien mit goldenen Lettern. Eine von Zeno gegründete Bibliothek enthielt bis Leo Isauricus 36000 Bände, und ihre kostbaren Handschriften setzten viele Ateliers der Illuminatoren in Bewegung. Aber Byzanz lag an der Grenze von Asien; seine wertvollsten Provinzen gehörten jenem Erdteil an, und schon in der Völkermischung der Universalmonarchie hatte orientalisches Wesen sich Eingang verschafft: Luxus und Schwelgerei, die Vergötterung der Cäsaren, üppige Tracht, fremder Götterdienst künden dasselbe an. Durch die ideale Macht der Kirche empfing das östliche Reich zwar inneren Zusammenhang: der Sitz neuplatonischer Philosophie, Alexandria, ward Schule christlicher Doktrin, geistiges Zentrum, ja Weltstadt; und doch rückte der Schwerpunkt jener ganzen Kultur unaufhaltsam dem Orient entgegen. Das Zeremoniell des byzantinischen Hofes, mit dem Niederwerfen vor der geheiligten Majestät, die steife Pracht der Gewänder, Üppigkeit im Palast wie im Volke, daneben Mifsachtung persönlicher Würde und Freiheit, barbarisches Strafrecht, Allgewalt und Anmafsung des Herrschers auch in kirchlichen Dingen, zuletzt der aus dem Islam geflossene Kampf gegen die Bilder — das sind Anzeichen von der wachsenden Herrschaft orientalischen Wesens. Und als Byzanz den mutigen, beharrlichen Vertreter christlicher Kultur und Freiheit, den grofsen Chrysostomus, aus seinen Mauern stiefs, lieferte es sich selbst jenen Mächten aus, die es von Irrtum zu Irrtum führten, mit dem Abendland entzweiten, vom Zentrum der Kirche losrissen. Nach dem traurigen Bilderstreit belebt sich unter den macedonischen Fürsten wieder die religiöse Kunst, sucht an ältere Vorbilder anzuknüpfen, vermag aber doch eine wirkliche Renaissance nicht hervorzurufen. Mit der Erstürmung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer beginnt der Zerfall des Kunstlebens (1204), die schematische Wieder-

holung trockener, unproportionierter Gestalten und arabischer, bunter Ornamentik, worin sich immer stärkeres Versiegen des religiösen Lebensquells und Hinneigung zum orientalischen Fatalismus kundgiebt.

Dem auf das Prächtige und Künstliche gerichteten spekulativen Sinn gefiel es, in der Architektur den aus innerem Prinzip entwickelten Organismus der Basilika mit dem Kuppelsystem zu verschmelzen: dieser neue Formcharakter tritt zwar nicht aus dem Rahmen christlicher Antike, erhebt aber das System über den einfachen Gedanken, das Malerische über die Konstruktion. Der Kuppelbau als solcher leitet sich keineswegs vom Osten her, denn das Pantheon in Rom, die Thermen, die Memorien bildeten stäte Muster für solche Anlagen; aber das Bemühen, den Komplex sich durchschneidender Wölbungen mit der basilikalen Form zu verschmelzen, zuletzt die Konstruktion von Kuppeln über Zentrum und Armen eines griechischen Kreuzes, ja noch über den Abteilungen des Narthex und andern Räumen — dies ist der Ausdruck byzantinischen Kunstgeistes. In Italien hatte man zu Ravenna ältere Probleme des Wölbens aufgenommen und versuchte es zunächst mit der Hängekuppel; der Meister von S. Vitale hielt sich aber mehr an das Vorbild von S. Lorenzo in Mailand. Fast gleichzeitig mit S. Vitale erhob sich die Kirche *S. Sergius und Bacchus* in Konstantinopel: auch hier (Bild 124) wird der oktogone Mittelkörper von Pfeilern getragen und durch zweigeschossige Exedren gestützt; aber diese sind an den vier Diagonalseiten angebaut, während sie dort den Achsen entsprechen: so konnte die Umfassungsmauer quadratisch angelegt werden. Wichtig erscheint nun vor allem die Überleitung des Oktogons in die Kreisform der Kuppel. Der Architekt von S. Vitale hatte sie durch vereinzelte Wölbungen in den Ecken gestützt: hier bilden sie Ausschnitte derselben Kugelfläche, ergeben eine runde Basis für die aufsteigende Wölbung. Es entstehen so gewissermafsen zwei Kuppeln, eine aus den Ecken des Gebäudes, entsprechend dem gröfseren Durchmesser, und eine dem kleineren folgende, auf dem Abschnitt des ersteren ruhend. Diese Erfindung sphärischer Zwickel (Pendentifs) bot nun die Möglichkeit, jeden quadratischen Raum mit einer Kuppel zu überdecken. Merkwürdigerweise blieb jedoch der Architekt von S. Sergius in den Konsequenzen seiner Erfindung hinter dem von S. Vitale zurück, indem er nicht die reine Kugelfläche darstellte, sondern ein in 16 Kappen zerlegtes, einer Melone ähnliches Gewölbe, welches auch nach aufsen hervortritt. Der ausgeprägte Typus byzantinischer Architektur stellt sich uns in der *Sophienkirche* zu *Konstantinopel* dar (Bild 125 u. 126, S. 128 u. 129). Nach-


Bild 124. S. Sergius und Bacchus zu Konstantinopel. Grundrifs.

dem schon Konstantin auf dem Forum in Byzanz der göttlichen Sophia eine Kirche erbaut, welche nach dem Brande (404) durch Theodosius erneuert wurde, erlag dieselbe einer abermaligen Feuersbrunst. Justinian fafste nun den Entschlufs, einen Tempel zu errichten, welcher jenen Salomonis und alle Bauwerke des Altertums an Pracht übertreffen sollte. Mit Hilfe besonderer Abgaben wurden hierzu Mittel erlangt: schon der Platz war kostbar, denn des Raumes halber wurden die angrenzenden Häuser aufgekauft und abgebrochen. Isidor von Milet und Anthemius von Tralles leiteten das Werk; ihnen waren hundert Aufseher beigegeben, von denen jeder ebensoviel Arbeiter unter sich hatte. Am 27. Dezember 537 erfolgte die Konsekration, und der Kaiser sprach das stolze Wort: «Salomon, ich habe dich besiegt.» Die Kühnheit des Baues tritt nicht sogleich beim Anblick des schmucklosen Äufseren hervor, das wie ein Berg in Erhebungen und Senkungen

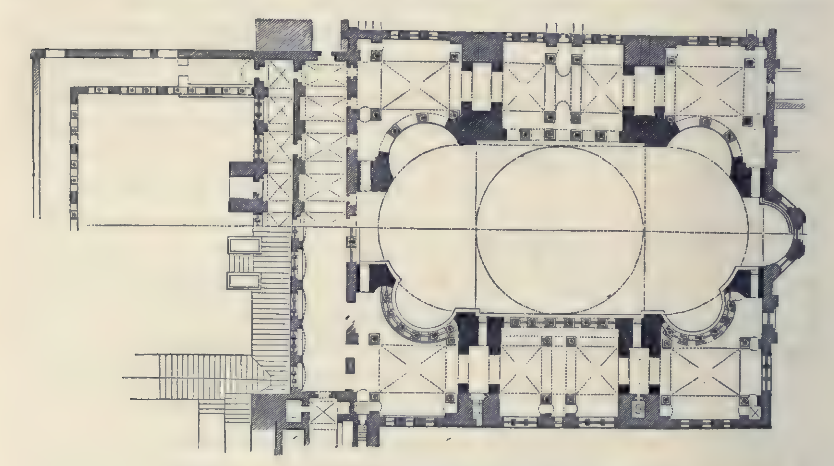


Bild 125. Sophienkirche zu Konstantinopel. Grundrifs.

aufsteigt, denn die grofse Kuppel wird durch An- und Zwischenbauten verdeckt. Vor der Kirche breitet sich das Atrium aus, welches doppelter Narthex und neun Pforten mit ihr verbinden. Nimmt man die östliche Apsis aus, bildet das Ganze etwa ein Quadrat, welches in einen überwölbten Mittelraum, das Hauptschiff und zwei aus je drei Sälen bestehende Nebenhallen zerlegt wird. Im Zentrum bilden vier mächtige, weitgespannte Bogen tragende Pfeiler das Grundquadrat der Kuppel, welche mit Hilfe eines Kranzgesimses in $35\,{}^{1}/_{3}$ *m* Durchmesser zu etwas flacher Wölbung ansteigt. Gegen Altar und Atrium hin legen sich Exedren an die Bogen des Mittelkörpers, von je zwei kleineren flankiert, deren Wölbung in die Halbkuppel schneidet. Letztere ruht auf den grofsen Mittel- und zwei Nebenpfeilern. Nach Norden und Süden hin füllen zwei Stockwerke auf geradlinigen Säulenstellungen den Raum zwischen den grofsen Mittelpfeilern; darüber die von Fensterzonen durchbrochene Schildwand, den

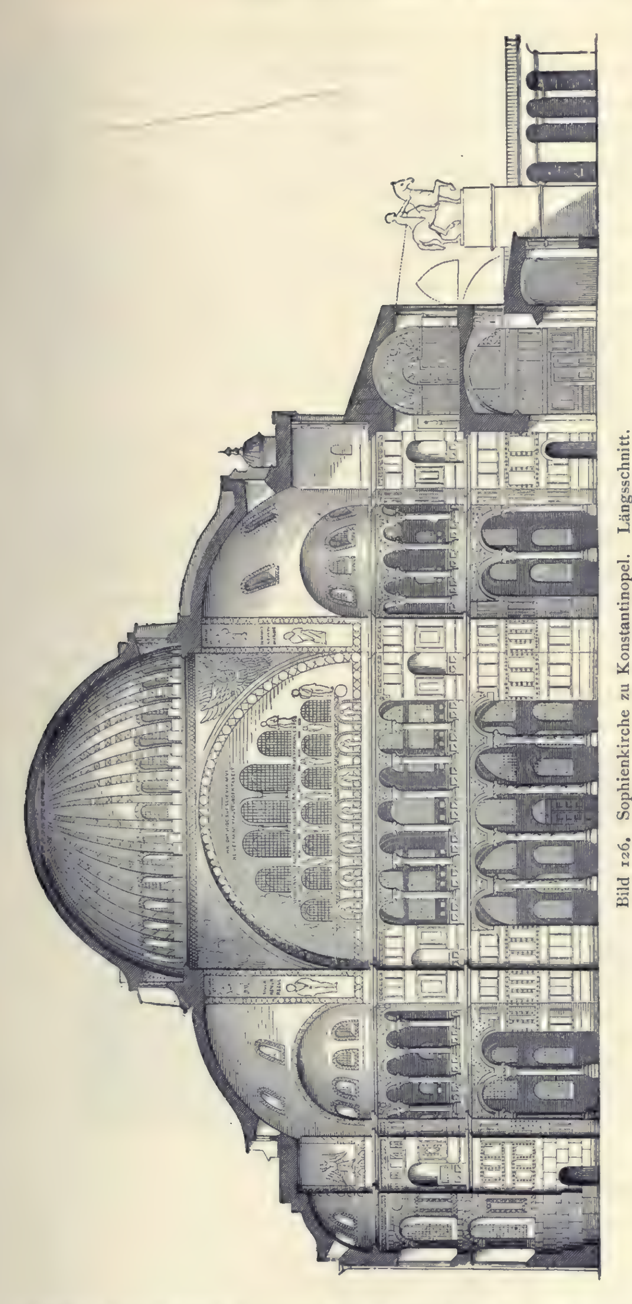


Bild 126. Sophienkirche zu Konstantinopel. Längsschnitt.

Bogen schliefsend. Auch die Halbkuppeln werden von Säulen getragen und durch Fensterreihen erhellt. Nach Vorhalle und Chornische zu legt sich je ein tonnengewölbter Raum an. Dieser ganze Komplex stellt im Grundrifs ein nach dem Altar zu gestrecktes Oval dar; auch die Durchschnittslinie von der Kuppel nach Chor und Vorhalle, in mäfsiger Kurve sich senkend, ähnelt etwa einer Ellipse. Von Seitenschiffen kann man kaum sprechen; denn jene Hallen werden durch mächtige Strebepfeiler so verengt, dafs sie nur Säle bilden. Die als Widerlager fungierenden Anbauten lehnen sich in zwei Geschossen mit Rundbogen an die Mittelpfeiler. Diese Stockwerke, deren oberes für die Frauen bestimmt war, öffnen sich in Säulenarkaden. «Das Ganze erscheint mehr wie ein gewaltiger, länglichrunder Prachtsaal mit Nebensälen und Logen»

(*Schnaase* III, 160). Kühne Berechnung, mathematische Kombination, Streben nach antiker Gröfse bilden die geistigen Pfeiler jener Bauidee. Der innere Schmuck war glänzend: Wände und Fufsboden erhielten Marmorbelag; innerhalb der Wölbungen und Apsiden breiteten sich Mosaiken aus; die Skulptur trat jedoch vor der Farbenwirkung zurück. Man empfindet dies besonders an dem feinen Ornament der Kapitäle mit dem scharfen Akanthusblatt (acanthus spinosus), welches bereits an dem sogen. Goldenen Thor zu Konstantinopel (388) auftritt und auch in syrischen Kirchen heimisch ist. Sehr reich wurde besonders das Presbyterium verziert: Säulen und Schranken, sowie der Ambon, waren mit Silber belegt; den Mittelpunkt bildete ein goldener Altar, schimmernd im Licht edler Steine, überdacht vom Ciborium auf goldenen Säulen, mit seidenen Teppichen dazwischen.

Erst durch die Meister der Sophienkirche erhielt das System des Kuppelbaues seine vollendete Gestalt, die aber eben des Künstlichen halber jede reichere Entfaltung ausschlofs. Daneben tritt noch jener andere Typus hervor, dessen Grundrifs ein Kreuz bildet, wie in der Klosterkirche S. Symeon zu Kalat Seman bei Aleppo. Derartig war die Apostelkirche in Byzanz: über Zentrum und Kreuzesarmen errichtete man neun Kuppeln, und jene Form, welche auch die Johanneskirche zu Ephesus annahm, wiederholt sich dann in der späteren Architektur. Hatte aber die Apostelkirche, wie Prokop bemerkt, gleich jener in Syrien noch die Gestalt des wahren Kreuzes, so nahm man weiterhin davon Abstand zu Gunsten des gleicharmigen, sogen. griechischen. Nach Justinian ruhte die Bauthätigkeit für längere Zeit, gelähmt durch Kriege gegen Araber und Bulgaren, wie auch durch innere Zwiste, später durch die Herrschaft bilderfeindlicher Regenten. Erst unter dem macedonischen Fürstenhause erstarkt das Reich, empfängt auch die Architektur neues Leben. Dafs man das System der fünf Kuppeln über dem griechischen Kreuz bevorzugte, wissen wir aus den Notizen über die Kirche, «Nea» genannt. In den letzten Jahrhunderten des byzantinischen Reiches kommen wesentliche Veränderungen im Stil der Architektur nicht mehr vor, eher Vereinfachung: man hält fest am rechteckigen Plan in Verbindung mit der Kuppel und sucht dieses Ziel in nüchternster Weise. An Stelle der Halbkuppeln bilden Tonnengewölbe die Widerlager des Mittelraumes. Das Innere ergiebt so ein kurzarmiges, griechisches Kreuz, von rechteckiger Mauer umschlossen, aus welcher im Osten die Concha hervortritt. Liturgische Bedürfnisse modifizierten später diesen Plan, indem sich an den Chor zwei Nebenräume (Prothesis — Diakonikon) anschliefsen, erst durch einen Vorhang, später durch die Bilderwand (Ikonostasis) zugleich mit dem Altarraum vom Schiffe gesondert. Auch über den Eckräumen erheben sich Kuppeln, oft aber auch über andern, ja über sämtlichen Abteilungen des Narthex. Durch Einschieben eines cylindrischen Unterbaues der Kuppel wächst diese in die Höhe, verliert den Zusammenhang mit dem Bauorganismus und ihre halbkugelige Form. Neben der

Sparsamkeit an edleren Details spricht sich auch Sinn für malerischen Effekt aus: das Mauerwerk setzt sich aus wechselnden Lagen von Ziegeln und Steinen zusammen; bei den Gesimsen werden die Ziegel übereck gestellt. Aufser durch Farbenwechsel sucht man durch schlanke Verhältnisse, überhöhte Fensterbogen und Nischen dem Bau Reiz zu geben; der Tambour wird immer mehr hinaufgezogen; auch die nun meist polygonal konstruierten Apsiden steigen empor. Dieser jüngeren Architektur mögen arabische Einflüsse näher getreten sein, denn sie wirkt nur noch dekorativ und erstarrt schliefslich im Schematismus. Noch jetzt ist quadratische Grundform Regel, die Kuppel Hauptsache, das Gynäceum als Empore behandelt, die Bekrönung des Ganzen mit der nackten Wölbung vollzogen. Genannt seien aus jener späteren Zeit: die *Hagia Theotokos* in *Byzanz* (900), sowie die Kirchen *S. Bardias* und der *Apostel* zu *Thessalonich, S. Nicodemus* zu *Athen* und jene zu *Navarin* im *Peloponnes*. Die *Irenenkirche* in *Konstantinopel* zeigt farbigen Wechsel der Steinlagen, noch reicher die Apostelkirche zu Thessalonich. Während der Kreuzzüge erhielten die Byzantiner durch Errichtung fränkischer Reiche von der abendländischen Architektur Kenntnis, aber ihr Einflufs war gering selbst im Königreich Jerusalem. Anfangs huldigten auch die Türken dem byzantinischen Stil, denn die Moschee Mohammeds II., von dem Griechen Christodulos erbaut, zeigt Verwandtschaft mit der Sophienkirche.



Bild 127. Mosaik der Sophienkirche zu Konstantinopel.

MOSAIKEN. — Der gröfste Teil aller im Jahre 1848 gelegentlich einer Restauration der *Hagia Sophia* in Konstantinopel (jetzt Moschee) gefundenen Mosaiken dürfte auf Basilius den Macedonier zurückgehen. In den Zwickeln sieht man Cherubim; an den Fenstermauern unter der Kuppel Propheten, Märtyrer, Bischöfe; an der Wölbung der Empore eine Darstellung des Pfingstfestes. Durch würdevolle Haltung zeichnet sich die

Figur eines Erzengels in der Nähe des Chores aus; schönes Ornament von Guirlanden, Rankenwerk, Mäandern begleitet die Bauformen. Das Beste ist jedenfalls der thronende Christus über dem Eingang zum Narthex (Bild 127, S. 131), von zwei Brustbildern in Medaillons flankiert, dem des hl. Michael und der Eirene, angebetet von einem Kaiser (bärtig, also nicht Justinian). Von andern Mosaiken aus der Zeit des Basilius hat uns Konstantin VII. Porphyrogenitus Notizen hinterlassen. Die musivische Dekoration in der Sophienkirche zu *Salonich,* aus dem 9. und 10. Jahrhundert, zeigt in der Kuppel den verherrlichten Erlöser, in der Apsis Maria als Orans mit den Aposteln. Dasselbe Kuppelbild, welches, nach Paulus Silentiarius, auch die Hagia Sophia in Byzanz führte, treffen wir ferner in der Martorana zu Palermo. Der russische Chronist Daniel sah um 1106 an der Wölbung der Auferstehungskirche zu Jerusalem ebenfalls den triumphierenden Christus, von Propheten umgeben, und gleiches Motiv findet sich in der Klosterkirche zu *Daphni,* deren Mosaiken aus dem 12. Jahrhundert stammen. Noch gegen Ende des 11. Säkulums war eine gute Tradition musivischer Technik vorhanden: das ergeben die Bilder im Narthex der 1081 erbauten, später renovierten Klosterkirche *Chora* in *Konstantinopel* (jetzt Moschee Kachrijê-Dschamissi). Wir begegnen hier, z. B. in der Darstellung Mariä mit den Tempeljungfrauen vor der Priesterschaft, so edeln Gestalten mit lebendigem Ausdruck, antikem Faltenwurf, wie nur in den besten Werken der Miniaturmalerei. Vielleicht sind solche Vorbilder benutzt worden. Die Mosaiken am äufseren Narthex jener Kirche entstanden erst um 1300 und sind natürlich den vorgenannten in keiner Beziehung ebenbürtig. Die Sophienkirche in *Kiew* besitzt auch noch musivische Dekoration von 1051: in der Kuppel sieht man den Erlöser, von Engeln, Propheten, Aposteln umgeben; in der Apsis eine kolossale Madonna; unterhalb das heilige Abendmahl im liturgischen Stil, auf der tieferen Zone Kirchenväter.

ALTCHRISTLICHE MINIATURMALEREI. — Eine wichtige Quelle zur Anschauung des Kunstlebens älterer Epochen bilden die Pergamenthandschriften mit Malerei. Auch diese Technik in Wasser- oder Deckfarben knüpft an antike Vorbilder an, wie die Codices des *Virgil* und *Terenz* in der *Vaticana,* jene des *Homer* in der Ambrosiana zu *Mailand* darthun. Zu den frühesten Werken solcher Art gehören aufserdem die Fragmente der Genesis in Wien und London, sowie eine Rolle des Josua in der vatikanischen Bibliothek. Die *Ilias* in *Mailand* (Ambrosiana) geht vielleicht bis ins vierte, wenigstens ins fünfte Säkulum zurück und läfst in der gewandten, flüchtigen Manier erkennen, dafs solche Technik in den ersten christlichen Jahrhunderten viel geübt wurde. Bedeutsam sowohl für die Entwicklung der byzantinischen Miniatur, wie für die Kunst überhaupt, ist das *Fragment der Genesis* (Wien), da es die erste Illustration der Heiligen Schrift, und zwar in sehr naiver Auffassung, darbietet: jede Miniatur wird von einer Bordüre umrahmt; die meisten sind auf Purpur-

grund entworfen; von Seite 37 an folgt auch Landschaftliches; durch ihre Farbenpracht erinnern die Bilder an flämische Werke des 15. Jahrhunderts. Das Wesentliche ist zwar auch hier antik römisch, doch mag der Ursprung in Byzanz zu suchen sein, worauf hoch entwickelter Farbensinn, griechischer Redegestus und andere Momente deuten. Ein originales Werk des 5. oder 6. Jahrhunderts ist die von einem tüchtigen Maler illustrierte *Pergamentrolle* aus *Josuas Geschichte* (Bild 128) in der Vaticana: charakteristisch sind hier besonders die Personifikationen, worin noch der Geist des Altertums fortlebt. Dem goldenen Zeitalter byzantinischer Miniaturkunst gehört eine in Wien befindliche Handschrift des *Dioskorides* an, vollendet für die Prinzessin Juliana, Tochter des Kaisers Olybrius und der Placidia. Die fünf Miniaturen sind von wunderbarer Farbenpracht und zartester Ausführung; da-



Bild 128. Miniatur aus der Josuarolle des Vatikan. (Nach Beissel, Vatikan. Miniaturen.)

neben zahlreiche Vignetten. Diesem edeln Werke stellt sich das 1879 zu *Rossano* in Kalabrien entdeckte Fragment eines Evangeliencodex zur Seite, dessen Illustrationen sich weder an Mosaiken noch an altchristliche Vorbilder anlehnen, sondern ganz der Inspiration des Malers entsprungen sind. Derselben Epoche gehört ein *syrisches Evangelium* an (Laurentiana in Florenz), 586 von dem Mönche *Rabulas* in Zagba (Mesopotamien) verfertigt. Es ist der einzige datierte Codex jener älteren Zeit und läfst in den mit Pinsel und Feder oft nur flüchtig entworfenen Bildern Originalität, Kraft und Frische der Auffassung erkennen. Wir finden hier auch eine von den ältesten Darstellungen der Kreuzigung ohne Symbolik, ehe das Concilium Quinisextum (692) diese approbiert hatte. Der Erlöser erscheint noch im langen Gewand; trefflich wirkt der flehende Ausdruck im Antlitz des guten Schächers. Die Passionsszenen sind hier und im Codex Rossa-

nensis die frühesten der Buchmalerei; im übrigen gehört der Stil des Rabulas dem Übergang vom Altertum in die neuere Auffassung an. Das goldene Zeitalter lebt auch in den Miniaturen des *Kosmas Indopleustes* der Vaticana, welchen man gewöhnlich dem 9. Jahrhundert zuschreibt. Für eine ältere Zeit spricht besonders der klassische Zug jugendlicher



Bild 129. Aus dem griechischen Psalter der Bibl. Nat. zu Paris (Gr. 139): David zwischen Sophia und Prophetia.

Köpfe, das noch sichere Andeuten der Muskeln, dazu der klare, leuchtende Farbenton, die plastische Modellierung (Kosmas hatte sein Werk, die «Topographia christiana», dem Pamphilus gewidmet, welcher zur Zeit Kaiser Justins lebte). Nach der Unterbrechung durch den Ikonoklasmus, der ein ornamentales System der Buchmalerei erzeugte und die religiöse Darstellung verkümmern liefs, ist besonders der als Maler wie in andern

Kunstzweigen thätige Kaiser Konstantin VII. bemüht, den Ateliers von Byzanz durch ältere Vorlagen wieder aufzuhelfen. Diese zweite bessere Epoche griechischer Illustration umfafst drei Jahrhunderte (Ende des 9. bis Anfang des 13.) und wird aufser in Miniaturen noch durch Elfenbeinplastik und Goldschmiedekunst vertreten. Es bricht sich jetzt ein neues Empfinden Bahn: andere Bilderkreise schliefsen sich auf; die novellistisch erzählende Form der Miniatur ergeht sich in winzigen Motiven; Psalterillustration wird begünstigt. Ein hervorragendes Exemplar des illuminierten *Psalters* findet sich im Museum *Chloudoff* zu Moskau, andere in der Bibliothek des Sinai und in Mailand (Ambrosiana); das vornehmste Denkmal wiederauflebender Buchmalerei in klassischer Form ist aber der dem



Bild 130. Miniatur der Geburt Christi aus dem Menologium des hl. Basilius. Vatikan. (Nach Beissel, Vatikan. Miniaturen.)

10. Jahrhundert entstammende *Psalter* in *Paris* (Bibl. Nat. Gr. Nr. 139), mit 14 gröfseren Miniaturen, von denen die idyllische Komposition «David die Flöte spielend, von der Melodie begleitet» öfter reproduziert wurde. Noch schöner ist das ernste Blatt «Isaias zwischen Nacht und Morgenröte», sowie «David zwischen Sophia und Prophetia» (Bild 129). Wollten wir diese edeln, antiken Geist atmenden Bilder nicht als original betrachten, was ihre sichere, verständnisvolle Technik schon abweist, so müfsten wir dies auch von andern behaupten, so von dem nicht minder wertvollen Denkmal jener Epoche, den *Reden des hl. Gregor von Nazianz* in Paris (Gr. nr. 510). Die Figur des betenden Ezechiel ist z. B. jener des Isaias im Pariser Psalter so ähnlich in Beseelung, Position und Gebärde, dafs man auch hier ein älteres Vorbild annehmen müfste. Unter Basilius II.

erscheint dann in dem ersten illustrierten *Menologium* (Bild 130, S. 135) ein gewisses Schema der Ikonographie, an welches sich fernerhin zahlreiche Martyrologien, Homilien- und Evangelienbücher anschliefsen. Das Lebensvolle verschwindet nun aus der Miniatur: der eigentlich byzantinische Typus von ascetischer Dürre tritt hervor, dazu buntes Kolorit ohne Glanz und Tiefe. Mit dem Unglück des Jahres 1204 vollendet sich das unheilbare Siechtum jener Kunst; Raub und Plünderung von Kirchen, Palästen, Klöstern hatten ihr das Lebensblut völlig entzogen. Die letzte Periode byzantinischer Malerei entwickelt sich in den Klöstern des Athos, deren Blütezeit unter die Paläologen fällt. Von hier stammt auch das für die Ikonographie wichtige Kunstbuch der *Hermeneia,* welches zuerst Didron ans Licht zog. Die neuere Kritik versetzt den Autor (Dionysius) zwischen 1500—1630, womit nur das Alter der frühesten bis jetzt gefundenen Codices bezeichnet ist.

Von byzantinischen *Tafelbildern* findet sich eine Anzahl im Museum des Vatikan, darunter das Leben der Einsiedler von *Tzanfurnari.* Den Ursprung jener auch in Florenz und Neapel vorkommenden Tafeln zu bestimmen, ist ihres altertümlichen Charakters wegen schwierig; jedenfalls gehört das meiste späterer Zeit an. Musivische, aus sehr feinen Stiften zusammengesetzte Bilder erhielten sich in der Opera des Florentiner Domes, zwei ähnliche in den Klöstern des Athos, eine Tafel im Louvre, andere im Vatikan und in der russischen Sammlung Basilewsky (S. Petersburg).

PLASTIK. — Unter den Kleinkünsten war besonders die *Elfenbeintechnik* an Diptychen, Reliquiarien und Pyxiden, sowie an zierlichen Altartafeln geübt worden. Ein Prachtstück byzantinischer Herkunft ist das Fragment eines wohl dem 6. Jahrhundert entstammenden Diptychons im Britischen Museum, welches Szenen des Erzengels Michael darstellt. Im Abendlande wurden solche skulptierten Täfelchen als Buchdeckel sehr geschätzt: der Dom in *Trier* besitzt ein *Relief,* die Übertragung von Reliquien in eine Kirche. Nach neuester Interpretation bezöge sich das Ereignis auf die Übertragung der Gebeine des hl. Stephanus von Jerusalem nach Konstantinopel unter Pulcheria und Theodosius. Das nicht sehr fein behandelte Werk gehörte demnach der Mitte des 5. Jahrhunderts an. Unter Konstantin VII. ward auch dieser Kunstzweig erneuert. Unter den Produkten jener späteren Epoche sind hervorzuheben: die thronende Jungfrau mit Kind und zwei Engeln, ehemals der Sammlung des Grafen de Bastarde in Paris gehörig; das köstliche *Triptychon* der Sammlung *Harbaville* in Arras, aus der Mitte des 10. Jahrhunderts; die Tafel mit dem *Kaiserpaar Romanus* (1068—1070) *und Eudoxia,* von Christus gesegnet (Bild 131); endlich das kleinere *Triptychon* der Kreuzigung, beide letztere im Cabinet des Estampes zu *Paris.* Die erstgenannte Madonna mit dem lieblichen Kinde, in klassischer Gewandung; der vornehme, das

Kaiserpaar segnende Christus mit dem breiten Faltenwurf; die geistvollen Typen auf dem Relief in Arras, welche auch für technische Behandlung wahre Musterstücke sind, — sie bezeugen uns den noch immer lebendigen griechischen Schönheitssinn und eine edle Auffassung: in gröfsere Verhältnisse übersetzt würden jene Darstellungen nichts von innerem Gehalt und monumentaler Würde einbüfsen. Überdies bemerken wir bei den Kaisertypen Romanus und Eudoxia eine Schärfe der Charakteristik, wie sie nur gute Porträts besitzen. Religiöse Motive auf Elfenbeinplatten finden wir auch im vatikanischen Museum. Monumente des *Erzgusses* und des *Niello* sind die *Bronzethüren* der Dome von Amalfi, Salerno, der Kirchen S. Salvatore zu Atrani, Monte S. Angelo an der Ostküste Italiens, von Montecassino — dessen Abt Desiderius Beziehung mit Konstantinopel pflegte —, der Basilika S. Paul in Rom, S. Marco in Venedig. S. Paul, wie der Dom zu Amalfi, die Kirchen von Atrani und Monte S. Angelo verdanken ihre in Byzanz gefertigten Werke den Grafen Pantaleo von Amalfi, während Robert Guiscard, der Normanne, nach der Eroberung Salernos 1077 die eherne Thür jenes Domes stiftete. Man stellte sie her, indem man über den Holzkern Metallplatten legte, den Kontur der Darstellung ausgrub, ihn mit Silber- oder Golddraht ausfüllte und die sichtbaren Körperteile der Figuren emaillierte. Alle jene Pforten, der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entsprungen, zeigen im Figürlichen das Gedehnte und Trockene des byzantinischen Typus. Zu den in Konstantinopel gepflegten Techniken gehörten auch die *Goldschmiedekunst,* das *Email,* die *Seidenweberei.* Der prächtige Altar der Sophienkirche war mit Emailbildern verziert; das goldene Tischgerät in Justinians Palast enthielt Darstellungen von Schlachten und Siegen. Vielleicht besitzen wir in dem Schmuck von *Tournai,* aus dem Grabe des fränkischen Königs



Bild 131. Christus, das Kaiserpaar Romanus und Eudoxia krönend. Elfenbeinrelief aus Paris. (Nach Didron, Annal. Archéol.)

Childerich, einigen Stücken des Schatzes von *Monza* u. a. noch Produkte jener älteren byzantinischen Werkstätten. Im Abendland erhielt sich ferner eine Reihe wertvoller Gegenstände jüngeren Ursprungs, so das *Reliquiarium* aus dem Atelier des Kaisers Konstantin VII. und seines Sohnes Romanus II., jetzt im Dome zu *Limburg* (Staurothek). Sowohl das Kreuz als die dazu gehörige Lade ward mit Figuren, Emails und Juwelen geschmückt. Es ist das Email cloisonné, welches durch Auflöten dünner Goldstreifen über der Zeichnung und Einschmelzen farbiger Glasflüsse in die Zellen hergestellt wird, wovon in jenem Reliquiar Meisterstücke vorliegen, durch Frische, Klarheit und Harmonie der Farbentöne ausgezeichnet. Prächtige Arbeiten jener Glanzepoche des Emails umfafst die Sammlung Swenigorodskoi in St. Petersburg: es sind dies Medaillons von der Umrahmung einer Bildtafel aus dem alten Kloster Dshumati in Georgien (Bild 132 u. 133), darunter ein Christusbild von sehr regelmäfsigem Schnitt und überaus zarter, rosiger Färbung des Antlitzes. Wegen der sich kreuzenden Goldlinien ist Modellierung nicht zu erzielen; aber die Transparenz der Töne, vom Schimmer des Metalls durchleuchtet, ist von sehr malerischer Wirkung. In jener Zeit des Wiederauflebens byzantinischer Künste entstanden auch die *Kronen* des hl. Stephan (Budapest), mit Emailbildern verziert, und die ihr ähnliche sogen. Karls des Grofsen, in der Schatzkammer zu Wien. Von gröfseren Werken der Goldschmiedekunst sind zwei Altarvorsätze auf uns gekommen, die *Pala d'oro* in der Markuskirche zu *Venedig*, von dem Dogen Orseolo gestiftet, aber wohl nur im oberen Teil noch original byzantinisch, und die ebenfalls goldene Tafel im alten Dom von *Caorla*, welche Caterina Cornaro schenkte. Das venezianische Exemplar besitzt innerhalb reicher, mit Juwelen besetzter Umfassungen 83 Emailbilder, durch zierliche Säulen oder Pilaster getrennt; das Beste sind die Propheten- und Apostelfiguren.





Bild 132. Jesus Christus. Bild 133. Mutter Gottes.
Byzantinische Zellenschmelze der Sammlung A. W. v. Swenigorodskoi.
(Nach Schultz.)

Die *Seidenweberei* erhielt durch Justinian höhere Ziele auch für das Abendland. Den Stoffen wurden Muster eingeprägt: alle Sorten lebender und fabelhafter Tiere, religiöse und profane Darstellungen. Auf diesem Wege kamen uralte stilisierte Tier- und Pflanzenmotive aus dem fernen Osten nach dem Abendland und blieben nicht ohne Einwirkung auf die Formenwelt des romanischen Stils. Von der Pracht kirchlicher Stoffe

und Vorhänge mit biblischen Szenen in der Sophienkirche erzählt uns Paulus Silentiarius; aber schon im 4. Jahrhundert eiferte Bischof Asterius von Amasea wider den Luxus profaner Gewänder, gestickt mit Löwen, Bären und Panthern, ja ganzen Wäldern und Jagden; «auch trägt man das Evangelium am Kleide anstatt im Herzen» (*Aster. Amas.* Homilia de divite et Lazaro, ed. Combefis, Paris 1648). Im 11. Säkulum wurden von König Roger griechische Seidenweber nach *Palermo* verpflanzt, wo diese Technik jetzt für das Abendland bedeutsam wurde. Bis zum 12. Jahrhundert ist, den erhaltenen Stoffresten nach, Übereinstimmung



Bild 134. Byzantinischer Stoff in Bamberg. (Nach Mélanges d'Archéologie.)

der Muster aus den Werkstätten von Palermo, Byzanz oder Asien (Syrien, Persien) konstatiert, so dafs nur christliche Typen den Ursprung aus Sizilien oder Byzanz verbürgen. Vom 12. Jahrhundert ab treten arabische Inschriften auf und mag sarazenische Produktion überwiegend gewesen sein. Ein Prachtwerk byzantinischen Ursprungs ist die *Kaiserdalmatica* in S. Peter zu *Rom* (Sakristei), mit herrlicher Darstellung der «Wiederkunft Christi» (δεύτερα παρουσία), jenes in der griechischen Malerei so kultivierten Motives. Der jugendliche Heiland, edel drapiert und von monumentaler Haltung, wie in den Mosaiken und Elfenbeintafeln, ist von Maria und Johannes begleitet; über ihm sieht man die Passions-

werkzeuge, unter ihm die Schar der Erwählten. Ein anderes Exemplar byzantinischer Webekunst erhielt sich im Grabe Bischof Gunthars von Bamberg (1057—1065), jener bekannte Stoffrest mit der Darstellung eines Kaisers zu Pferde zwischen zwei Frauen, welche ihm Helm und Krone darbieten (Bild 134, S. 139).

So blieben die uralten Errungenschaften orientalischer Kultur im byzantinischen Reich erhalten und kamen von hier aus in Berührung mit dem Abendlande, wurden in der mittelalterlichen Kunst anregend und förderlich, besonders im Dienste der Kirche und für den romanischen Stil, dessen ernste Pracht sie verklären und bereichern.

b. Christliche Kunst in Armenien, Georgien, Rufsland.

Armenien entwickelt auf Grundlage byzantinischen Stils die kirchliche Architektur zu einfacher, strenger Gliederung, wobei auch arabischer Einflufs wirksam ist: über dem länglichen Rechteck erheben sich Tonnen- und Kuppelgewölbe, auf Pfeilern ruhend; die Kuppel selbst wird schlank, turmartig emporgeführt und mit Dach versehen; beide gestalten sich nach aufsen hin acht-, zwölf- oder sechzehneckig. Neben der eingebauten Chorapsis, auch neben den Kreuzarmen, treten in der Umfassungsmauer einwärtsgehende, dreieckige Nischen auf, welche mit der geraden Aufsenwand polygonalen Abschlufs bilden: so in der Kirche *S. Ripsime* zu *Wagarschabad.* Trotz des byzantinischen Ursprungs jener Bauten ähneln sie doch den abendländischen; denn es lehnt sich das Dach der Seitenschiffe in Form eines halben Giebels an die Mittelmauer an, wie im romanischen Stil; in der Höhenrichtung ist alles geradlinig, sowohl Dächer als Kuppel, von byzantinischer Ausprägung nackter Gewölbe keine Spur vorhanden. Dagegen sieht man im Detail und Ornament nicht nur antike Formen, wie Mäander und Palmetten, sondern auch lineare Muster, wobei manches an germanische Verschlingungen erinnert, anderes dem arabischen Stil entlehnt wurde. Hauptheiligtum des Landes ist das Kloster *Etschmiadzin,* schon von Gregorius Illuminator gestiftet. Die Kirche bildet im Grundrifs hier fast ein Quadrat. Höhere Ausbildung nimmt die Architektur im 10. Jahrhundert, wie die Bauten zu Achpat und Kharni darlegen, während die Kathedrale von *Ani,* bis auf die eingestürzte Kuppel erhalten, den Höhepunkt der Entwicklung bezeichnet. Das Äufsere jener Kirchen wird in schlichter Art durch Halbsäulen und Blendarkaden gegliedert.

Georgien bewahrte zunächst sehr einfachen Stil, bis im 11. Säkulum der armenische Übermacht gewann und von dorther auch Werkmeister kamen. Die Kirchen zu Sion, zu Martvili in Migrelien, zu Manglis, auch die Kathedrale von *Kutais* in Imereth sind dem Muster von S. Ripsime zu Wagarschabad nachgeahmt. Skulptur und Malerei jener Länder blieben trotz des schönen Volkstypus doch auf sehr niedriger Stufe.

Rufsland kannte zunächst nur den Holzbau, bis durch Wladimir und dessen Söhne seit 988 mit Hilfe griechischer Meister in *Kiew* und *Now-*

gorod steinerne Kathedralen errichtet wurden. Bis ins 12. Säkulum und länger erhielt sich die Nachahmung byzantinischer Architekturformen; dann gewinnt nationales Element Boden, bis durch den Fall Konstantinopels Annäherung an das christliche Abendland nötig wird. Iwan III.



Bild 135. Kirche des hl. Basilius (Wasili Blagennoi) zu Moskau.

läfst ausländische Künstler berufen, und es entsteht unter wechselnder Anregung nun jener phantastische, regellose, aber prunkende Stil russischer Architektur, welcher noch jetzt Geltung hat, und aus dem byzantinische Anklänge nicht ganz verschwunden sind. Den Grundrifs bildet am öftesten ein Quadrat; das Mauerwerk ist aus Ziegeln errichtet, mit Stuck

bekleidet, die Decke Tonnengewölbe. Neben dem Rundbogen zeigt sich, besonders im Äufseren, der sogen. Kielbogen, wie in den Bauten Indiens und Persiens; die Kuppel schweift stark über ihre Basis hinaus, wird dann eingezogen und endigt in eine Spitze; gewöhnlich treten fünf Kuppeln auf, wobei die mittlere überragt; bei Prachtbauten sind alle vergoldet oder versilbert, während das übrige der Architektur in bunten Farben leuchtet. Runde oder eckige Pfeiler stützen die Kuppeln; plastische Ausbildung der einzelnen Bauglieder fehlt: Portale, Fenster, Wandpilaster und Gesimse werden nur durch den Anstrich markiert. Die Wände sind mit Malereien bedeckt; Hauptfeld jener Kunst bleibt aber die Ikonostasis, eine den Altar von den Laien trennende Holzwand, mit Bildern von Heiligen auf Goldgrund verziert und, da das Innere gewöhnlich düster ist, von silbernen Lampen bestrahlt. Dasselbe Gebäude umfafst zuweilen auch mehrere Kirchen in Stockwerken; besonders hat jedes reichere Kloster vielfache Anlagen mit Kuppeln, Spitzsäulen und Türmen in bizarrer Form und disharmonisch dem Kolorit nach. Die höchste Stufe der Ausartung erreichte jene barbarische Architektur in der Mitte des 16. Jahrhunderts unter Iwan dem Grausamen mit dem Kirchenkomplex *Wasili-Blagennoi* in *Moskau* (Bild 135, S. 141).

B. Karolingische Kunst.

Wichtiger für abendländische Bildung als Italien werden jetzt nördliche Länder. Durch römische Kolonien war hier eine Provinzialkunst entstanden, deren Produkte, wesentlich zwar solchen des Mutterlandes gleichend, nach Form und Material zurückblieben, aber doch, besonders in der Kaiserzeit, eine gewisse Höhe der Kultur voraussetzten. In den Stürmen der Völkerwanderung ist jene Kultur vielfach zerstört worden, doch erhielt sich, zumal in Gallien, manche Kunstfertigkeit und Überlieferung. Die südlichen Provinzen jenes Landes, sowie Spanien, hatten Westgoten inne, und ihre Könige bedienten sich römisch-gallischer Werkmeister. So erhielt sich noch teilweise der solide Quaderbau und neben ihm die leichtere Konstruktionsart, sei es in Holz oder Bruchstein. Aus den Gedichten des Venantius Fortunatus, Bischofs von Poitiers, und aus Gregor von Tours erhellt, dafs während der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts in jenen Städten die Kirchen noch im Schmuck der Mosaiken und Marmorsäulen prangen. Die Ostgoten in Italien hatten nicht minder ihre originale Weise des Holzbaues verlassen. Theoderich selbst wollte als Schützer der Monumente gelten und suchte den Nimbus eines Imperators; wie er sich mit Römern umgab (Cassiodor, Symmachus, Boethius), so gehörten sein Baumeister und Bildhauer (Daniel) jener Nation an; nicht nur die Kirchen Ravennas aus Theoderichs Zeit, auch die Ringmauern Veronas und die Burg von Terracina wurden im einheimischen Stil errichtet. Aber sowohl Ost- als Westgoten entbehrten der

wichtigsten Grundlage damaliger Kultur, des Zusammenhanges mit Rom: ihre Bildung, mehr äufserlich als tiefgehend, ward ihnen somit verhängnisvoll, da sie ihre besseren Eigenschaften verzehrte. Uneins in sich selber, vermochten sie den Feldherren Justinians nicht zu widerstehen, und bald darauf ward Italien den Langobarden zur Beute. Auch diese blieben als Arianer von der Kirche ausgeschlossen, und als ihre Könige endlich die Einheit suchten, ward jener Einflufs nicht durchgreifend; erst gegen Mitte ihrer Herrschaft errichteten sie mit Hilfe römischer Werkmeister kirchliche und profane Bauten, selbst Paläste mit Malereien verziert (Paul. Diac. IV, 21). In Rom hatte infolge der Kriege bürgerliches Elend und Verwilderung stätig zugenommen, bis man aus Not fränkischen Schutz anrief. Unter germanischen Völkern waren es zuerst die Franken, welche mit dem Christentum auch Fundamente einer originalen Kultur erhielten. Zwar trug der Glaube nicht alsbald Früchte; aber selbst die Merowinger waren trotz ihrer Roheit und blutigen Zwiste im ganzen doch für Kultur thätig. Aus Gregor von Tours entnehmen wir, dafs Kirchen «länglich, in Kreuzesform, mit runder Chornische, Säulen und gerader Decke» errichtet wurden, also Basiliken, so jene zu Clermont und Tours (S. Martin). Dagobert I. liefs die Abteikirche von S. Denis mit Marmor, edeln Metallen und Teppichen ausstatten. Alte Mauertechnik erhielt sich selbst in den weniger latinisierten Gegenden bis ins 11. Jahrhundert.

Anders lagen die Verhältnisse in *Britannien,* wo römische Sitte nur schwach eingedrungen war. Die Angelsachsen bedienten sich des Holzbaues, und erst langsam gewöhnte man sich an steinerne Kirchen: so läfst S. Paulinus in York und Lincoln solche errichten; Abt Biscopius und Bischof Wilfred berufen Maurer und Glasarbeiter aus Italien und Gallien; es entstanden so im Laufe des 7. Jahrhunderts gröfsere Kirchen im Römerbau, «more romano». Auf *Irlands* und *Schottlands* Boden finden sich noch alte, vom Grundrifs der Basilika abweichende Formen des Gotteshauses, welches quadratisch, mit Satteldach aus Steinlagen und einem Rundturm an der Ecke über dem Eingang sich präsentiert, so S. Kevin's zu Glendalough (Schottland); jüngerer Bau, aber alter Typus. Daneben erscheint auch ein solcher mit zwei Rundtürmen. Sehr merkwürdig ist die Kirche von Kilvicocharmaig of Eilean Mor in Schottland, ein Oblongum aus Schiff und Altarraum. In *England* kommt auch die Basilika vor, so in Aylesbury (Grafschaft Buckingham). *Irland* besitzt einen ganz primitiven Steinbau in Zelt- oder Dachform: so die Kirche zu Kilmacdar; jünger ist Columba's House in Kells (807), ferner die Kathedrale von Clonmacnoise, der Cashel in Seirkirian (917). Auch hier tritt der Rundturm auf, bestimmt nicht nur für Glocken, welche dort früh im Gebrauch sind, sondern auch als Wachtposten.

Höheren Aufschwung erreichte die Architektur des Nordens erst unter dem Schutz Karls des Grofsen, als die fränkischen Lande zu einem

grofsen Reich verschmolzen. Der Kaiser war durch den Anblick der Bauten von Rom und Ravenna tief ergriffen und fühlte, der in Italien herrschenden Sitte gemäfs, kein Bedenken, den Palast Theoderichs zu plündern, um Säulen und Mosaik zu gewinnen. Sein Dichter Angilbert nannte Aachen ein werdendes Rom, und in den Residenzen zu Ingelheim und Nymwegen erstanden Paläste. Die gröfste Fürsorge wandte der Monarch aber dem Gottesdienst zu. Von seinen Schlössern ist uns nichts erhalten, von Kirchen das *Münster* zu *Aachen,* mit manchen Veränderungen zwar, aber doch vollständig: wesentlich an ältere italienische Zentralbauten sich anschliefsend, besteht es, ähnlich S. Vitale zu Ravenna, aus einem inneren, überkuppelten Oktogon, um das sich ein zweistöckiger Umgang im Sechzehneck anlehnt (Bild 136 u. 137). Acht starke Pfeiler mit Kämpfergesims tragen auf Bogen den Mittelkörper; die Kuppel zeigt das sogen. Klostergewölbe. Nüchterne und klare Disposition ist dem Werk eigen; von der sonst reichen Ausstattung durch Mosaiken und Metallgufs verblieben nur vier eherne Thüren und das Bronzegitter der Empore. Zum Bau waren Arbeiter aus Gallien und Italien gedungen. Karl studierte selbst den Vitruv; seine Kunstansichten über Architektur beruhten also ganz auf lateinischer Quelle. Nach dem Vorbilde des Münsters wurden die Schlofskapelle in Nymwegen, dann von Notker 981 in Lüttich eine Johanneskirche erbaut. Anklänge daran finden sich in den Kirchen zu Ottmarsheim (Elsafs) und S. Maria zum Kapitol in Köln, sowie im westlichen Chor der Stiftskirche zu Essen.

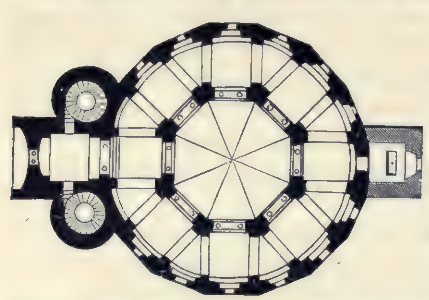


Bild 136. Das Münster zu Aachen in der ursprünglichen Anlage. Grundrifs.

Die Pflege der Wissenschaften und Künste hatte sich nach dem Abscheiden des grofsen Monarchen in bedeutendere Klöster wie auf Inseln zurückgezogen: S. Gallen, Hirschau, Corvey, Fulda werden die Hüter nationaler Kultur, errichten Schulen, aus denen Klosterkünstler: Skriptoren, Miniaturisten, Glasmaler, Bildschnitzer, Goldschmiede und Baumeister hervorgehen. Von der Zahl jener Klosterbauten seien genannt: die Abtei *Centola* bei Abbeville in der Picardie, durch Angilbert 793—814 mit kaiserlicher Hilfe prächtig ausgestattet, verbunden mit drei Kirchen, deren gröfste eine Basilika war; *Fontanelle* bei Rouen, welchem Ansigis, Leiter der Werkstätten in Aachen, vorgesetzt wurde, mit acht Kirchen, deren gröfste $96^2/_3$ *m* lang war; *Fulda,* 744 unter S. Bonifacius gegründet, wo der Mönch Ratgar eine stattliche Basilika errichtete, welche neben der östlichen später noch eine westliche Apsis erhielt, so dafs hier zuerst der Typus jener in Deutschland später üblichen doppelchörigen Bauten sichtbar wird. Unter Eigil kam die runde S. Michaels-

Bild 137. Das Münster zu Aachen in ursprünglicher Anlage. Durchschnitt.

kirche hinzu. Die Abtei zu *Lorsch* im Rheinthale wurde 774 in Anwesenheit Kaiser Karls geweiht; man rühmte an ihr die Treue antiken Stils, und in der That bekundet ihre noch aus karolingischer Zeit stammende Vorhalle mit drei Thoren das Studium klassischer Architektur (Bild 138). Über den durch vier Halbsäulen kompositer Ordnung flankierten, aus Quadern zusammengesetzten Bogen erhebt sich ein anderes Stockwerk, durch zehn kannelierte Pilaster mit Spitzgiebeln geteilt. Die Wandflächen zwischen den Bauformen sind mit schachbrettartig wechselnden Steinplatten belegt. Vermutlich entstand jene Halle mit der von Ludwig dem Jüngeren erbauten Grabkirche, da die Technik sich sehr von der am Münster zu Aachen unterscheidet. Von den Stiftungen Einhards sind Reste in der Basilika der Klosterruine *Steinbach* im Odenwalde und der Kirche zu Seligenstadt übrig. Was nun die Einrichtung jener gröfseren Klosteranlagen betrifft, so informiert uns darüber der *Baurifs* von *S. Gallen.* Bald nach 640 erhob sich über der Zelle des Heiligen ein Konvent, welchen Abt Gozpert (816—832) umformte: zur völligen Ausführung ist jener Plan zwar nicht gekommen, immerhin erklärt er die Anordnung



Bild 138.
Von der Abtei zu Lorsch.

verschiedener Werkstätten (officinae) neben dem eigentlichen Kloster. Die Kirche ist Basilika, aber, vom lateinischen Typus abweichend, durch zwei Rundtürme flankiert, doppelchörig, am Ostchor mit Krypta (Unterkirche) und erhöhtem Presbyterium versehen. In den Seitenschiffen gab es vier Altäre, und zwar in der Mitte, nicht an der Mauer; im Mittelschiff folgten sich durch Schranken getrennte Lokalitäten. Dieser Musterplan wurde nur zum Teil und ganz von Mönchen durchgeführt. Ähnlich solchen Klosterkirchen mag auch der Neubau des Domes von Köln gewesen sein, welcher, im Todesjahr Karls begonnen, erst 873 die Weihe erhielt. Auch er scheint, alter Notiz zufolge, Basilikaform mit Doppelchor und Krypten nebst zwei westlichen Türmen besessen zu haben. Dazu kamen Rundsäulen und gerade Decke. In jenen Abweichungen vom altchristlichen Schema begegnen uns Momente einer Entwicklung des nordischen Kirchenbaues. Gehen wir kurz darauf ein: Die Regel bestimmte, dafs der Altarraum nach Osten lag, woher das Heil gekommen, und dafs man den Seitenschiffen genau die halbe Breite des mittleren verlieh. Durch Zuwachs von Altären ward ein Querschiff nötig, was die römische Basilika nur selten führt; dazu kam, dafs man die Kreuzform durch Verlängerung des Mittelschiffes vor der Apsis mehr ausprägte. Der Chor ward beträchtlich erhöht, um darunter einen Raum für besonders verehrte Heilige und Stifter zu gewinnen, welcher dem Volke zugänglich blieb. Vielleicht mag auch jene Idee, welcher das römische Pontifikalbuch einmal Ausdruck giebt, mitgewirkt haben, dem Klerus eine erhöhte Position zu geben, dafs er an Trennung von der Welt gemahnt und im Ansehen des Volkes gestärkt werde. Schon im 8. Jahrhundert gab es in Deutschland und Frankreich Krypten und somit höher gelegte Presbyterien. Damit hängt der Gebrauch zweier Chöre zusammen: einer war für das Stift (Osten), den eigentlichen Chordienst, der andere für die Pfarrgemeinde. Türme sind ein wichtiger Bestandteil nordischer Architektur; sie werden in jener Zeit zwar noch nicht organisch mit der Architektur verbunden, treten aber doch nicht vereinzelt, sondern doppelt auf, so in der Abtei Centola, S. Gallen und in Köln; ihre Form ist zumeist rund wie in Italien. Glocken wurden im 8. Jahrhundert vielfach bei den Franken gegossen. Übrigens lassen die Architekturformen auf deutschem Gebiet ein klareres Bild zu als jene der westlichen und südlichen Provinzen im karolingischen Reiche, obgleich letztere den Vorzug ererbter Kultur besafsen: verursacht wohl durch ungleiche Zusammensetzung der Bewohner. Aber auch für Deutschland kamen unruhige Zeiten, und nur klösterliche Gesellschaften hielten näheren Verkehr, hatten gemeinschaftliche Ziele, sind Jünger der durch die Kirche vermittelten römischen Wissenschaft und Kunst.

SKULPTUR, MALEREI, KLEINKÜNSTE. — Obgleich ohne Architektur und Malerei, waren die Völker Germaniens zur Zeit ihrer Chri-

stianisierung doch nicht ohne Kunstpflege. Wo der Einflufs römischer Civilisation am stärksten gewirkt, an den Sitzen der Alemannen, Burgunder, Franken, aber auch bei den Angelsachsen und Skandinaviern finden sich zahlreiche, aus Bronze oder Silber gegossene und vergoldete Waffenstücke, Schmucksachen, Gewandnadeln (Fibulae), Spangen, Gürtelschnallen u. a. aus der Epoche seit Untergang der römischen Macht bis zu den Karolingern. Den Hauptformen nach stimmen jene Gräberfunde mit antikem Stil überein, im Ornament aber besitzen sie originalen Typus, welcher den Völkern des Nordens überhaupt, auch den durch germanisches Element verdrängten Kelten eigen war. Während nun der antike Schmuck plastische Gliederung zeigt, entwickelt sich der germanische in der Fläche mit mehr malerischem Charakter, wobei die uralte Technik des Flechtens von Bändern oder Riemen als Vorbild gedient haben mag; Vorübung war jedoch die Holztechnik. Dafs man im 6. Jahrhundert am merowingischen Hofe neben Goldarbeiten auch Holzschnitzerei würdigte, ergiebt eine Notiz bei Gregor von Tours (Hist. Fr. IX, 28). War doch der Holzbau überhaupt im ganzen Norden üblich, und verzierte man christliche Kirchen in Schweden und Norwegen mit Schnitzwerk an Balkenköpfen, Säulen und Pforten (Bild 139). Dem grübelnden Sinn jener Völker entsprang auch eine gewisse Ornamentation, in welcher die Phantasie gewaltig ihr Spiel treibt. Solch phantastischem Stil kam dann auf dem Wege des Handelsverkehrs byzantinische Technik zu, so dafs eine Wechselwirkung entsteht. Zahlreiche Funde sind dafür beweisend, so der Schmuck des Childerich aus dessen Grabe zu *Tournai* (Museum in Leiden), der Schatz von *Gourdon*, jener von *Guerrazar* bei Toledo (Paris) — letzterer aus acht goldenen Kronen bestehend zum Aufhängen über Altären. Wichtiger noch ist der Goldschmuck aus *Wieuwerd* in der holländischen Provinz Friesland: gröfstenteils aus fränkischer Hand stammend, läfst er die Motive des Bandgeflechts neben Filigranarbeit, mit Glasflüssen und Edelsteinen byzantinischen Charakters, wohl unterscheiden. Zu den bedeutendsten Funden gehört auch ein zu *Petreosa* in der Walachei entdeckter Schatz (Bukarest), sowie jener aus der Puszta Bakod, unfern Kalocsa (Budapest). Beide könnten für germanische Fürsten, und zwar vor dem Einfall der Hunnen, gefertigt sein. Der Schatz aus *Nagy Szent Miklós* in Ungarn enthält nicht weniger als 23, mit getriebener Arbeit, Emails und Filigran prächtig dekorierte Goldgefäfse, deren Stil eine Fusion antiker, byzantinischer und germanischer Elemente ausmacht (Wien, Museum).



Bild 139. Relief von einem Taufbecken aus dem Kirchspiel Lockne (Jemtland).

Anschauung vom Betriebe fränkischer Goldschmiedekunst im 7. Jahrhundert bietet das Leben des hl. Eligius, welcher, in Limoges herangebildet, nach Paris kam, den Königen Chlotar und Dagobert Ratgeber wurde und den bischöflichen Sitz erhielt. Authentische Werke von ihm sind nicht mehr vorhanden. Aus karolingischer Epoche stammt der merkwürdige *Kelch* im Stift *Kremsmünster*, ein Geschenk des Herzogs Tassilo: Form und Technik dieses aus Kupfer getriebenen, mit Niellobildern roh verzierten Gefäfses verraten wohl irische Hand, aber auch heimische Werkstatt. Dafs der Erzgufs in jener Zeit nicht vernach-

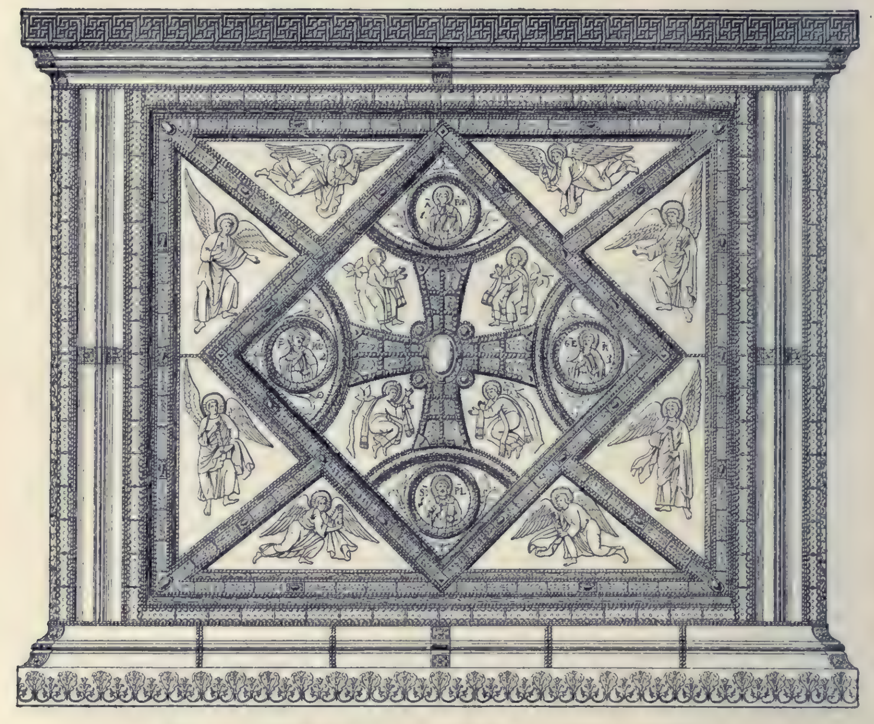


Bild 140. Altarbekleidung in S. Ambrogio zu Mailand. Seitenteil.

lässigt wurde, bezeugen die Arbeiten für das Aachener Münster, sowie eine eherne Pforte in S. Ambrogio zu Mailand; auch erhielt sich die *Reiterstatuette* eines karolingischen Fürsten (Paris, Museum Carnavalet). Das bedeutendste Werk jener Epoche ist aber die silbervergoldete, durch getriebene Darstellungen verzierte *Altarbekleidung* ebenfalls in *S. Ambrogio (Mailand)* (Bild 140), mit noch lebensvoller Bildung des Körperlichen und der Gewänder. Von nordischer Wandmalerei und den Mosaiken der Domkuppel zu Aachen ist nichts auf uns gekommen. Gregor von Tours berichtet wiederholt über Bilder in Kirchen schon aus dem 5. Jahrhundert, wie aus seiner Zeit, und betrachtet dieselben als gewöhnlich (Hist. Fr.

II, 16. 17); immerhin mag das nur handwerkliche Übung gewesen sein. Auch in den nördlichen Städten Galliens fand sich hier und dort antike Tradition. Abt Biscopius in England verschrieb sich allerdings für die Malereien in den Klöstern Weremouth und Jarrow Künstler aus Italien.

MINIATURMALEREI. — Zur Beurteilung der Malerei karolingischer Epoche dienen uns nur noch Codices von Psaltern, Evangeliarien und Sakramentarien mit ihrem Bilderschmuck. Zunächst handelte es sich dabei jedoch nicht, wie bei Handschriften altchristlichen Ursprungs, um Beigabe künstlerischer Illustration im Sinne geschulter Maler, sondern um kalligraphische Technik, Ornament von Linien, Spiralen, Bändern, Flechtwerk, später um Tiergebilde. Jene von den Missionären benutzten Kultbücher lateinischer Herkunft mit ihren Darstellungen wirkten zuerst nur anregend. In den Skriptorien der Klöster, wo man kopierte, war die unbeschäftigte Phantasie an den Initialen des Textes mit allerlei Verschlingungen thätig, dann auch mit geschmeidigen Tierleibern. Anfangs sind es Fische, deren Gestalt wenig Zeichenkunst erfordert, dann gewisse Vögel; später kommen Vierfüfsler, kämpfende, phantastische Ungeheuer dazu, auch wohl ein verzerrter Menschenkopf. Die Initialen nehmen unverhältnismäfsigen Platz ein und werden bunt mit Farben überdeckt. Daneben finden sich auch, wie im *Sacramentarium* der Abtei *Gellone* bei Toulouse und in einem Orosius zu Laon, einige rohe Darstellungen, welche blofse Ornamentik überragen; als Muster für Komposition dienten in beiden Fällen antike Miniaturen. Neben solchen Versuchen treffen wir dann in *irischen* Manuskripten ein mit gröfserer Sorgfalt und geübterer Hand entworfenes System kalligraphischer Ornamentik, und zwar linearen Charakters, mit Ausschlufs pflanzenartiger Motive. Durch die nach Deutschland kommenden irischen Missionäre werden jene Fertigkeiten auch hier verbreitet. In Italien war es nur das Kloster Bobbio in der Lombardei, wo man jene dem lateinischen Naturell widerstrebende Technik übte; für Deutschland ward *S. Gallen* der Hauptsitz. Was nun das Künstlerische solcher Illustration irischen Stils angeht, so liegt es in der oft sehr zarten Farbenstimmung und Feinheit des Ornaments, welches den Text umrahmt oder die riesigen Initialen ausfüllt, auch wohl ganze Seiten überdeckt. Dasselbe führt aber nicht, wie das germanische, auf Holzschnitzerei zurück, sondern auf Metalltechnik, dann auf solche des Flechtens, Webens, der Stickerei: die Spirale ist deshalb hier von gröfserer Bedeutung. Tiere erscheinen in der ersten Periode seltener, späterhin treten sie in den Vordergrund, jedoch vollständig in Bandverschlingungen aufgelöst, indem sich drei charakteristische Formen wiederholen. Aber nicht blofs der Tierkörper wird zum kalligraphischen Schnörkel, auch der Menschenleib, die Figuren der Evangelisten, selbst die Kreuzigung und andere heilige Motive lateinischer Codices werden, dem christlichen Gefühl zuwider, rücksichtslos in jenen Stil übersetzt. Niemals ist ein Ver-

such merkbar, zu Gunsten natürlicher Auffassung aus solchem Rahmen hervorzutreten, aber auch niemals sind germanische Stämme den Iren auf jenem Pfade gefolgt. Bedeutendere Werke irischer Buchmalerei sind: das *Evangeliar* von Durrow (Dublin, Trinity College), das Book of Deer, der *Cathach-Psalter* (Royal Irish Academy), das *Evangeliar* von *Lindisfarne*, geschrieben durch Bischof Eadfrith (British Mus.), vor allem das riesige *Book of Kells* im Trinity College zu Dublin, mit abschreckenden Verzerrungen heiliger Motive. Aufserdem finden sich irische Manuskripte in Leiden, Utrecht, Cambrai, S. Gallen, Würzburg, Trier, Basel und Bern.

Die Bestrebungen Karls des Grofsen hatten nur langsam einen Umschwung in der Miniaturkunst zur Folge. Aus gewissen Pflanzstätten verbreitete sich höfischer Geschmack im Anschlufs an lateinische Vorbilder durch das Reich hin; aber noch fehlte es an Einsicht in das Wesen des Körperlichen: die Augen werden rund, grofs und starr gebildet, die Hände zu lang, der Oberleib zu dürftig; in erzählender Darstellung regt sich ein Trieb nach Lebhaftigkeit, welcher der Psalterillustration entgegenkommt. Zu Karls Lebzeiten ist das Stoffgebiet ein beschränktes; erst von Ludwig dem Frommen an treten Motive des Alten und Neuen Testaments wie der Legende hervor. In der Ornamentik vollzieht sich ein Klärungsprocefs, und neben Bildern in Deckfarbe wird die angetuschte Federzeichnung oder letztere allein üblich. Den ersten Platz in der Gruppe jener für Karl gefertigten Manuskripte nimmt der Zeit nach das *Evangeliar des Godescalc* ein (Paris), mit sechs Vollbildern, einer Darstellung des Lebensbrunnens, der Evangelisten und des thronenden jugendlichen Erlösers. Diesem Hauptwerk steht das *Goldene Buch* in der Trierer Stadtbibliothek nahe. Das Beste an figürlicher Darstellung jener Zeit sind die Evangelistenbilder im *Evangeliar* Karls des Grofsen (Wien). Genannten Werken schliefsen sich einige *Bibeln* an. Zwei Skriptorien sind für solche Manuskripte von Bedeutung: jenes des Alkuin in *Tours* und das des Theodulph, Bischofs von *Orléans* und Abtes von St-Bénoit-sur-Loire. Der künstlerische Typus beider Richtungen ist verschieden. Die Miniaturmalerei nachfolgender Zeit bemüht sich, jene vom grofsen Kaiser gepflegte Saat zur Reife zu bringen. Unter Ludwig dem Frommen vergröfsert sich das historische Stoffgebiet; dabei entwickelt sich eine Pracht der Dekoration, welche selbst über die altchristlicher Werke hinausgeht. Anregung hierzu kam aus dem Orient (Syrien, Mesopotamien), wo man besonders Kanontafeln der Evangelienbücher stattlich umrahmte. Solche Architektur wird mit Tieren, Pflanzen oder kleineren Gestalten und Fabelwesen durchsetzt. Schon die Alkuinbibeln, zumal das Bamberger Exemplar, enthalten üppige Dekoration; sehr wichtige Bücher jener Richtung finden sich im Schatz der Domkirche von *Puy* und in der Pariser Bibliothek. Die Klosterschulen von *Tours*, *Rheims* und *Metz* hatten solche Darstellungsweise besonders gepflegt; letzterer gehört das *Evangeliar*, welches Ludwig der Fromme 826 der Abtei S. Médard in Soissons

schenkte (Paris). Von gröfserer Bedeutung ist das *Sacramentarium* des *Drogo,* Bischofs von Metz, da hier zuerst die Malerei das ganze christliche Stoffgebiet aufrollt, und zwar in leichter, vignettenhafter Art. Versuche des Porträts bietet das *Evangelienbuch Kaiser Lothars* (Paris) für Metz, wo dieser als thronender Imperator dargestellt ist. In der Schule von Rheims verbindet sich irisch-angelsächsischer Einflufs mit orientalischer Prachtliebe, wie das Evangeliar der Bibliothek zu Epernay darlegt. Das Kloster von *Tours* war durch Alkuin ein Hauptplatz wissenschaftlicher Thätigkeit geworden und erhielt unter Adelard neue Blüte. An der Spitze dortiger Leistungen steht die *Bibel Karls des Kahlen* (Paris); ihre Ausstattung ist die reifste Frucht karolingischen Kunstgeistes. Nachlassende Kraft finden wir in der *Bibel* von *S. Paul,* welche vermutlich für Karl den Dicken von Ingobert angefertigt wurde.

Aufserhalb dieser grofsen Zentren klösterlicher Wissenschaft, welche den vom Hofe Karls und seiner Nachfolger ausgehenden Bestrebungen folgten, treffen wir in S. Gallen, Fulda und Corvey dann noch eine mehr sich selbst überlassene Kunstrichtung, in welcher nationales Element bedeutsam wird. *S. Gallen* produzierte den *Folchard-Psalter* und das *Psalterium aureum,* letzteres mit sehr originellen, von Rom und Byzanz unabhängigen Darstellungen. Eigenartig sind auch die Gestaltungsversuche im *Wessobrunner Codex* (München).

Nachdem Deutschland in König Heinrich den mächtigen Schutzherrn nationaler Würde empfangen, begann unter dessen Sohn Otto I. die Erneuerung geistigen Lebens. Häufiger als in karolingischer Zeit werden jetzt die Pflanzschulen antiker Bildung, und inniger knüpft sich durch Römerzüge das Band mit der Hauptstätte abendländischer Kultur; denn eine Wiedergeburt des römischen Weltreiches bleibt Ideal politischen Strebens. Führer dieser Bewegung ist jetzt Bruno, Erzbischof von Köln, Ottos Bruder, dessen Gefährten, wie einst jene Karls des Grofsen, mit allem Eifer am Ausbau nationaler Kultur thätig sind. Die Malerei übernimmt ihre Grundzüge aus der karolingischen Epoche, aber sie bemüht sich, den noch rohen Ausdruck zu veredeln. Neue Motive treten in den Darstellungskreis; die Kunst wird sich mehr und mehr ihrer Aufgabe bewufst, Ideale höchster Würde zu suchen, an der Heilsarbeit der Kirche mitzuwirken, wie dies Theophilus, der fromme Mönch und Verfasser der «Schedula», in seinem Buche darlegt.

Ein hervorragendes Denkmal der *Wandmalerei* jener hieratischen Epoche erhielt sich in der *S. Georgskirche* zu *Oberzell* in der Reichenau, welches der Kunstsinn des Abtes Witigowo ins Leben rief. Die Dekoration jenes dreischiffigen Baues fängt schon mit den rot bemalten Säulen und gelbem Ornament am Kapitäl an. Zwischen den Archivolten sieht man Brustbilder von Propheten und Heiligen auf braunem Grund, dann kommt ein dreifacher Mäander; darüber folgen Wandbilder, in überlebensgrofsen Verhältnissen Wunder des Herrn darstellend: Erweckung



Bild 141. Wandgemälde in der Kirche zu Oberzell: Auferweckung des Lazarus. (Nach Kraus.)

des Lazarus (Bild 141), der Tochter des Jairus, des Jünglings von Naim, Heilen des Aussätzigen, Teufelaustreibung bei den Gerasenern, der geheilte Gichtbrüchige, der Sturm auf dem See, Heilung des Blindgeborenen; unterhalb der Fenster wieder ein Mäanderfries, dazwischen die Kolossalgestalten der Apostel, als oberer Abschlufs der Ornamentstreifen. Metrische Inschriften (tituli) erläutern die Gemälde. Ihr Stoffinhalt ist bis auf die Heilung des Aussätzigen ganz dem altchristlichen Cyklus entnommen, und auch der Stil trägt solchen Charakter an sich: der Erlöser erscheint jugendlich, unbärtig; die Köpfe der Heiligen und Apostel gleichen denen auf römischen Mosaiken; das Gewand ist das einfache klassischer Zeit. Erhalten sind aufser jener Bilderfolge in der Westapsis noch eine Kreuzigung und das jüngste Gericht, letzteres die früheste Darstellung des entwickelten Typus im Abendlande: der Weltrichter in der Mandorla tritt wieder ganz altchristlich, jugendlich und klassisch drapiert auf; das Ganze ist ruhig, würdevoll und imponierend durch die Majestät innerer Gröfse. Der Reichenauer Malerschule dürfte auch jene etwa 50 Jahre spätere Darstellung des letzten Gerichts in der kleinen St. Michaelskirche zu *Balingen* (Schwarzwaldkreis) angehören, welche erst neuerdings unter der Tünche ans Licht getreten ist.

Das vollständigste und beste Exemplar des karolingisch-ottonischen Bildercyklus, ja der nächste Verwandte jener Reichenauer Wandgemälde sind die noch von antikem Hauch beseelten Fresken der Kirche *S. Angelo in Formis* bei *Capua*. Vergleichen wir dieselben mit den Werken der Benediktiner in Reichenau, so erhellt, dafs für beide zwar altchristliche Tradition den gemeinsamen Boden ausmachte, dafs hier aber auch byzantinische Einflüsse walten. Zudem wird ersichtlich, dafs die Reichenauer Maler ihre Schulung in einem der grofsen italienischen Benediktinerstifte Italiens, vermutlich in Montecassino selbst, erwarben. Die Basilika von

S. Angelo war, wie damals üblich, durchgehends ausgemalt; bedeutend ist vor allem das letzte Gericht an der Westwand, dessen Inhalt den der Reichenauer Bilder übertrifft: Christus erscheint bärtig, mit Kreuznimbus; das übrige baut sich in fünf Parallelstreifen auf. Hier sowohl als an dem thronenden Weltrichter in der Hauptapsis — mit griechischer Fingerhaltung — sind byzantinische Anklänge merkbar. Diese stilistische Verschiedenheit zwischen den grofsen Bildern des Weltgerichtes, des Rex gloriae und jenen der Hochwand mag sich daraus erklären, dafs für erstere als Hauptobjekte byzantinisch geschulte Kräfte aus Montecassino herangezogen wurden, indes die Bilder im Mittelschiff den in heimischer Tradition geübten Malern zufielen. So kreuzen und durchdringen sich diese beiden auf Italiens Boden geltenden Richtungen, während in Reichenau nur die lateinische sich bemerklich macht.

Die BUCHMALEREI der *sächsischen* Periode ergiebt stilistische Einheit mit der karolingischen trotz der jetzt sich hervorkehrenden Dezentralisation künstlerischer Thätigkeit. Höfischer Einflufs auf jene im Reich zerstreuten Klosterschulen ist nicht mehr vorhanden. Einen Fortschritt über den Typus karolingischer Malerei hinaus zeigen die Werke der letzten Decennien im 10. und vom Beginn des 11. Jahrhunderts; denn die Proportionen werden richtiger, die Körper schlanker, das Oval des Gesichtes zarter, die Gewandung natürlicher; es erweitert sich der Stoffkreis der Passion und damit auch der Drang zu lebhafterem Empfinden. Das



Bild 142. Aus dem Codex Egberti: Kreuzigung. Trier.

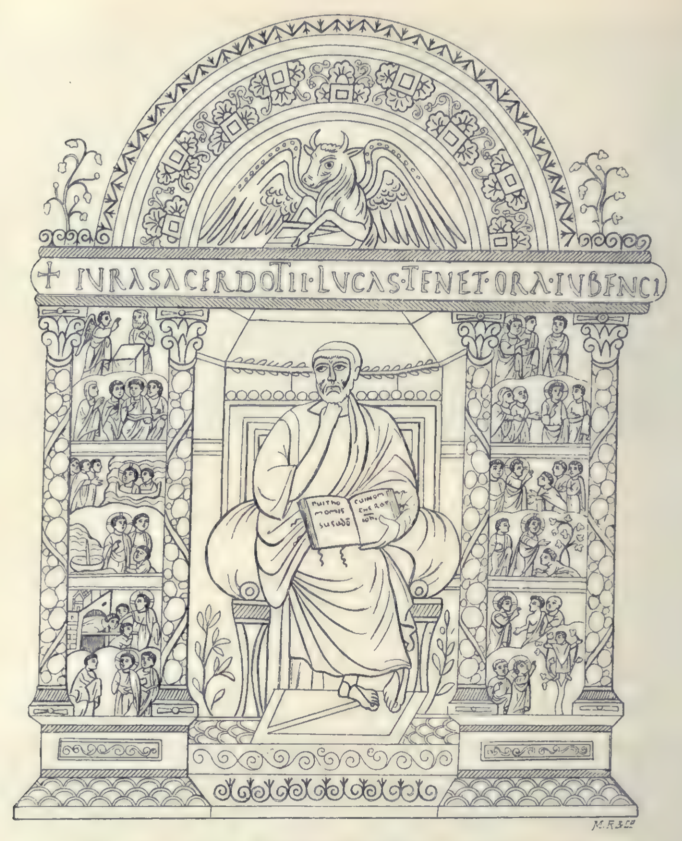


Bild 143. Aus dem Cambridge-Evangeliar: Evangelist Lukas.

Kolorit bleibt nach antiker und karolingischer Weise hell und gebrochen. Von Denkmälern seien hervorgehoben: das *Evangeliar* in der Schlofskirche zu *Quedlinburg*, eines in *Stuttgart* (Staatsbibliothek), das *Sacramentarium* von *Petershausen* (Heidelberg, Universitätsbibliothek) und ein *Lectionar* zu *Darmstadt*. Der Zeit Ottos II. gehört ein *Evangeliar* in *Paris* an, wohl aus rheinischer Klosterschule. Ein noch besseres Werk ist der *Codex Gertrudianus* im Stadtarchiv von Cividale, mit 14 Bildern Trierer Lokalheiligen, besonders aber das *Evangeliar* von *Echternach* im Museum zu Gotha, mit schönem Deckel, darauf in getriebenem Goldblech die Figuren der Kaiserin Theophano und ihres Sohnes Otto III. Es enthält 59 Darstellungen und vieles aus den Parabeln des Herrn. Der *Codex Egberti* in der Stadtbibliothek zu *Trier*, aus Reichenau stammend, läfst in den Illustrationen nach Stil und Technik Übereinstimmung mit denen im Evangeliar zu Echternach erkennen, dagegen ist die Ausführung besser, der Ausdruck freier: so kennzeichnet jenes Werk die Höhe der Miniaturmalerei unter Otto II. (Bild 142, S. 153). Von den für Otto III. illu-

minierten Handschriften sind zwei *Evangeliare* wichtig, das in *München* (Staatsbibliothek cim. 58) mit dem Bilde des Kaisers, begleitet von Sclavinia, Germania, Gallia, Roma, und jenes im Domschatz zu *Aachen* (wohl aus Köln). Für den jugendlichen Otto ward auch eine *Apokalypse* gefertigt, jetzt in *Bamberg* (A. II, 42), mit 51 Illustrationen des Textes.

Die *angelsächsische* Kunstrichtung lehnte sich, wie die karolingische, an altchristliche Denkmäler an, welche im 8. Jahrhundert unter der Pflege gelehrter Bischöfe und Äbte in den Klöstern zu Westminster, Malmesbury, Worcester, Glastonbury und S. Albans studiert wurden. So hatte z. B. Abt Benedikt von Weremouth, nach Beda, eine Menge Bücher und Bilder aus Rom mitgebracht, die ihm Vorlagen für Wandmalerei lieferten. Aber jene frühe Kultur schwand bei den Verheerungen des Landes durch die Dänen, und erst unter Alfred dem Grofsen kam vermittelst fremder Lehrer wieder ein neuer Impuls zur Pflege der Wissenschaften nach England. Mit dem *hl. Dunstan,* hervorragend als Kalligraph, Maler und Bildner in edlen Metallen wie auch als Musiker, beginnt dann wieder frisches Leben. Nachdem dieser talentvolle Mönch an die Spitze der angelsächsischen Kirche getreten war, setzte er eine Reform der Klöster durch. Ihm standen seine Schüler S. Oswald und S. Ethelwold hilfreich zur Seite. Die Schule zu *Winchester,* wo letzterer Bischof wurde, blühte nun kräftig empor; hier pflegte man auch die Buchmalerei, wie das *Benedictionale* des *hl. Ethelwold,* jetzt in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth, darlegt. Es besitzt 30 gröfsere Miniaturen und zeigt das originale Wesen jenes angelsächsischen Stils zu festerer Gestaltung abgeklärt: anstatt unsicherer Federzeichnungen kommt hier nun auch Deckfarbe zu ihrem Rechte. Magere Leiber, grofse Hände und schwächliche Füfse, dazu unruhig flatternde Gewänder sind zwar noch Mängel der Darstellung, aber das Ganze wirkt doch recht lebendig, und selbst anmutige Figuren treten unter Heiligen wie Engeln auf. Verwandtschaft mit jenen Miniaturen finden wir in dem Missale der Abtei Jumièges und dem Benedictionale des Erzbischofs Robert (Bibliothek in Rouen); im *Arundel-Psalter* (British Museum n. 60); in einem *Evangeliar* des Trinity College zu *Cambridge* (N. B. 10, 4 [Bild 143]). Der thronende



Bild 144. Ruthwellkreuz. (Nach Hammerich, Älteste christl. Epik d. Angelsachsen.)

Erlöser hat hier weifses Haar und trägt eine mit Lilien besetzte Krone; seine Hände sind riesenhaft; das Gewand hängt in schweren Massen wie Laubwerk ausgezackt herunter; dazu rote Konturen. Der Arundel-Psalter enthält eine nur leicht angetuschte, aber gut gezeichnete Darstellung des Gekreuzigten. Ein Evangeliar zu Boulogne ist ebenfalls in der Weise des Benedictionale S. Ethelwolds illustriert.

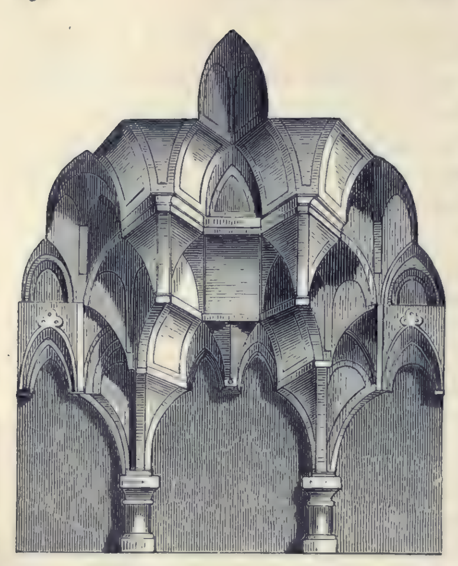
Von angelsächsischer PLASTIK sind die etwa seit dem 6. Jahrhundert üblichen steinernen *Hochkreuze* merkwürdig. Das älteste Exemplar ist jenes von *Collingham* in Yorkshire (Mitte des 7. Jahrhunderts), mit derben Reliefs der Evangelisten; nicht viel später mag das *Ruthwellkreuz* errichtet sein, dessen Skulptur schlankere Formen zeigt. Die vordere und hintere Breitseite des pyramidalen Untersatzes enthält Motive aus dem Leben des Herrn, Maria und Elisabeth, Johannes Ev. u. a.; an den Schmalseiten zieht sich Pflanzenornament hinauf mit Tierbildern (Bild 144, S. 155). Andere Kreuze in Pembrokshire (Carewkreuz) und Irland aus späterer Zeit. In jener frühen Epoche, wo Kirchen nur an gröfseren Orten errichtet wurden, bildeten Hochkreuze Stätten der Andacht im Freien und Zeichen des Sieges Christi über das Heidentum. Sehr roh tritt bei jenen nordischen Völkern der *Bronzegufs* auf, wie eine Platte mit der Kreuzigung im Dubliner Museum und andere darthun.

C. Die Kunst des Islam.

Dem weiten Gebiet entsprechend, welches zuletzt Mohammeds Lehre sich unterworfen, trat die ihr adäquate Kunstidee von den Ufern des Ganges bis in die spanische Halbinsel unter den verschiedensten Bedingungen ins Leben. Was ihr fehlte, war vor allem das Ideal jeder höheren Kunstübung, ein Gottesbild, für welches auch die antike Welt ihre Tempel gebaut, und welches in reiner Gröfse, des Menschenwahnes entkleidet, im christlichen Gotteshause thront: Zentrum alles Lebens, von dem jeder Impuls ausgeht, zu dem jede Empfindung hinflutet. Ohne Gottesbild, ohne Glaubenssymbol vermochte die Kunstweise des Islam nicht über den Sinnenreiz hinauszukommen, und von all ihren glänzenden Produkten ist nur die Arabeske im dekorativen Apparat des Abendlandes verblieben als Resultat der Volksseele: originales Element des unter Zelten hausenden, teppichwebenden Arabers. Das erste grofse Reich, über welches der Strom mohammedanischer Invasoren sich ergofs, war Persien; hier lernten jene Nomaden zuerst die Reize orientalischer Civilisation kennen, und der Eindruck, der ihnen von dem abenteuerlich-ritterlichen Sinn zukam, wie er unter den Sassaniden herrschte, blieb für ihre fernere Ausbildung wertvoll. Schon der rauhe Omar mufste sich persischer Kultur unterwerfen, und wo jene Kenntnisse nicht ausreichten, nahm man zu griechischen Christen Zuflucht. Auch nachdem Syrien und

Ägypten erobert waren, mufsten jene Verhältnisse nachwirken. Erst unter den Abassiden im 8. und 9. Jahrhundert kommt die Verschmelzung arabischer und einheimischer Sitte. Ihre neugegründete Residenz Bagdad wurde nun Sitz der Gelehrsamkeit (Harun al Raschid); hierzu genügte freilich nicht, was orientalische Lehrer boten; man kehrte deshalb zur griechischen Litteratur zurück, welche ins Arabische übersetzt wurde. Philosophie, Naturwissenschaft, Geographie erhielten nun ihre Pflege, von der auch die christliche Wissenschaft im Mittelalter Anregung empfing. Lieblingsgegenstand der Araber war die Dichtkunst; aber auch hier gaben sie persischen Mustern Zutritt, obgleich Sinn und Vorbildung nicht mangelten.

Für ARCHITEKTUR brachten die Nomaden aus ihren Sitzen weder Geschmack noch Übung mit. Welche Gestalt das Heiligtum in Mekka ursprünglich besessen, ist deshalb unbekannt, und der Bau des Mohammed zu Medina wird sehr formlos gewesen sein, da er aufser dem Raume zum Gottesdienst auch Wohnungen der Frauen und andere häusliche Gemächer umschlofs. Erst der Kalif Walid errichtete an Stelle dieser ersten, angeblich durch Palmbäume gestützten Moschee ein solides Gebäude. Aber bei einer Religion ohne freie, moralische Selbstthätigkeit, worin neben völliger Abstraktion der sinnlichste Genufs, neben der Einheit Gottes bunte Mannigfaltigkeit des Lebens, neben dem unabwendbaren Fatum wildestes Spiel des Zufalls herrschte, kann die des höheren, organisierenden Prinzips bedürftige Architektur nicht gedeihen. Die Moschee als solche hat keine bestimmte Form: Allah in seiner Höhe kann das Ebenbild des Menschen nicht ausprägen; kein Symbol führt zu ihm hin. Dennoch verlangt der Bau aus mehreren Kultbedürfnissen, wie die Abwaschung, das Gebet, Lesung des Koran, gewisse Teile, deren Stellung zu einander jedoch nicht von einer Regel abhängt. Dazu gehört vornehmlich die Halle für Beter (Mihrab): der Gläubige soll sich nach Mekka wenden, und damit er nicht irre, ist ein besonderer Raum da, jener Direktion entsprechend (Kiblah). Das ideale Zentrum der Moschee liegt also in der Ferne; demnach ist in Afrika und Spanien die Stellung nach Osten, in Indien nach Westen gerichtet. Erforderlich sind noch: ein Hof mit Brunnen zur Abwaschung vor dem Gebet; das Minaret, von dem die Stunde des Gebetes verkündet wird; ein gröfserer Raum zur Andacht der Gläubigen, Vorlesung des Koran; endlich eine Art Kanzel zur Ansprache. Aus solchen Grundzügen hat die islamitische Kunst einen festen Typus nicht zu bilden vermocht. Immerhin kann der Moscheenbau auf zwei Hauptformen zurückgeführt werden, nämlich die eines von Säulengängen umschlossenen Hofes — welcher da, wo der Gebetsraum liegt, vertiefte Hallen besitzt, und in dessen Mitte für Waschungen und andere Dienste kleine Gebäude errichtet sind —, zweitens auf zentrale Kuppelbauten nach byzantinischem Muster. Die Kuppel erhielt dabei eine stets wechselnde Form; auch für Zahl, Ort und Gestalt der Türme existierte


Bild 145. Stalaktitengewölbe.

keine Regel. Ältere Moscheen, namentlich die Kaaba von Mekka in ihrer jetzigen Gestalt, sind in der Hofanlage errichtet. Was nun die Architekturglieder betrifft, so werden Säulen und Bogen nicht an Ordnungen gefesselt: in Ägypten und Sizilien gebrauchte man schon früh den Spitzbogen; Persien und Indien erwählten den Kielbogen (halbkreisförmig und in geschweifter Spitze endigend); in Spanien und den benachbarten Ländern Afrikas zeigt sich die Hufeisenform, d. h. ein über die Basis sich ausdehnendes Kreissegment. Auf Säulen und Bogen erhebt sich die Mauer ungegliedert, dafür aber bedeckt mit vertieftem Ornament — in Stuck oder gemalt und vergoldet, auch mosaiciert. Die Überdachung der Räume folgt dem in der christlichen Architektur üblichen System eines offenen Dachstuhls, der flachen Holzdecke oder des Kuppelbaues. Der Hauptraum, der Brunnen im Hof, auch das Grabmal des Stifters werden überwölbt; selbst ganze Reihen von Kuppeln über Hallen oder Arkaden treten auf. Daneben erzeugte die arabische Phantasie jene aus übereinander geschichteten Zellen konstruierte Wölbung, dem Bienenkorb oder der Tropfsteinhöhle vergleichbar, das Stalaktitengewölbe (Bild 145), welches nicht nur die Zwickel anfüllt, sondern auch ganze Decken und Hohlräume überzieht.

Das konstruktive Element der Wölbung ist trotzdem nicht sehr ausgebildet, denn häufig besteht dieselbe nur aus Holzteilen oder aus sehr festem, durch Eisengerüst und Holz verbundenem Stuck. Der eigentlich nationale Kunstausdruck der Araber, in dem ihre bewegliche Phantasie sich äufsert, ist die Ornamentik. Dem Teppich ähnlich, welcher in leuchtender Farbenpracht aus dem Zelt der Nomadenstämme hervorgeht, bleibt sie wesentlich Dekoration von Flächen und entwickelt als solche an Wänden, Bogen, Laibungen ein glänzendes Allerlei — die *Arabeske:* Pflanzen- und Tiergebilde, mit linearen Mustern und Verschlingungen durchsetzt, wechselndem Spiel der Laune unterthan, das Auge von einem ins andere lockend, alles in kräftigen Farben getönt, durch Gold oder Silber gehoben (Bild 146).


Bild 146. Arabeske.

Als die Eroberer durch Persien schon nach Syrien gedrungen waren, bedienten sie sich anfangs noch christlicher Kirchen. Nach der Einnahme von Damaskus wurde die Basilika des hl. Johannes halb zur Moschee gewandelt, und dieser Zustand dauerte 70 Jahre, bis 705 der Kalif Walid die Christen ganz ausschlofs. Auf dem Berge Moriah bei *Jerusalem,* wo Salomons Tempel stand, erhebt sich die *Moschee Omars* (Kubbet-es-Sachra), vermutlich der Umbau eines älteren christlichen Werkes aus dem 7. Jahrhundert; auch die naheliegende basilikenförmige Moschee Djami-el-Aksa dürfte einen solchen Bau enthalten, und zwar die Marienkirche Justinians (de Vogüé).

DENKMÄLER IN ÄGYPTEN UND SIZILIEN. — Erst in Ägypten empfängt die arabische Kunst ein festeres Gepräge und kühnere Hal-



Bild 147. Die Moschee Ibn-Tulûn in ihrem Verfalle. Kairo.

tung, wohl beeinflufst durch den Ernst der Pharaonenbauten. Solide Quadertechnik herrscht vor. In älteren Moscheen ruhen die Arkaden zumeist auf antiken Säulen; öfters begegnen uns Pfeiler, in deren Ecken Säulen angelegt sind. Das Würfelkapitäl ist dem byzantinischen verwandt, die Wölbung aber ein Spitzbogen, zuweilen dem späteren abendländischen gleich, häufig mit gedrückter, auf Überhöhung ruhender Spitze. Die Säulengänge haben flache Decke; treten Kuppeln auf, so sind sie meist ohne Schwellung; die Minarets haben, wie in Persien und Indien, schlanke Rundform oder sind viereckig, mit oktogonem, auch cylindrischem Aufsatz. *Kairo*, der Sitz fatimidischer Kalifen, enthält auch die wichtigsten Bauten arabischen Stils in Ägypten: ältestes Denkmal ist die Moschee

des *Amru*, 634, bald nach der Eroberung entstanden, vielleicht mit Benutzung einer christlichen Kirche. Sie zeigt den älteren Typus der Hofanlage; die Säulen wurden römischen Bauten entlehnt; ihre vorn einfachen, an den Flanken drei- und vierfachen Portiken erscheinen in der Gebetshalle sechsfach. Schon mit festerem Charakter begegnet uns der Spitzbogen an zwei Monumenten aus dem 9. Jahrhundert, dem *Nilmesser*, Alt-Kairo gegenüber, und der Moschee *Ibn-Tulûn* in Kairo selbst (Bild 147, S. 159). Auch dieser noch einfache Bau zeigt Hofanlage. Aber die etwas gedrückten Bogen mit hufeisenartiger Schwellung ruhen hier auf mächtigen, wohlgegliederten Pfeilern mit Ecksäulen. Konstruktives System offenbart sich auch darin, dafs die Pfeilerwand von spitzbogigen Öffnungen durchsetzt ist, den Druck zu mindern. Die Mauern sind mit Zinnen bekrönt; das Minaret zeigt noch gedrungene Form; schönes Gitterwerk füllt die Lichtöffnungen. Bei anderen Moscheen wechseln die Formen. Nächst Ibn-Tulûn sind *Dshama-el-Daher*, aufserhalb der Thore gelegen, und *El Azhar* (981) die ältesten Werke. Seit Mitte des 12. Jahrhunderts tritt ein Wechsel des Geschmacks hervor: die Anlagen werden komplizierter, und neben dem Trieb nach Massenwirkung offenbart sich mehr Feinheit im Detail. Es gilt dies namentlich von der Moschee *Barkuk*. Zu dem Säulenhof treten hier stattliche Kuppeln hinzu, sowie Pilgerwohnungen; die Gebetshalle setzt sich aus dreifacher Arkadenflucht zusammen und ist mit kleinen Kuppeln überwölbt gleich den Portiken. Dazu kommt ein leichtes Spitzbogensystem auf schlanken Pfeilern. Den Einflufs abendländischer Formen ergiebt der schon ruinenhafte Bau, welchen das Volk «Divan Josephs» nennt, ursprünglich eine von Saladin 1171 gegründete Moschee, welche fast den Typus einer fünfschiffigen Basilika darbietet. Durch Gröfse und Pracht ist der Bau des Sultans Hassan (Melik-el-Nasry) von 1356 hervorragend, den schon Makrizi unvergleichlich nennt: wir begegnen hier auch kreuzförmig disponierten Hallen, deren vier Portale sich in gigantischen Spitzbogen öffnen. Von den späteren Bauten Kairos zeigt die 1415 gegründete Moschee *El Moyed* (Bild 148), dafs man wieder der älteren Anlage sich zukehrte.

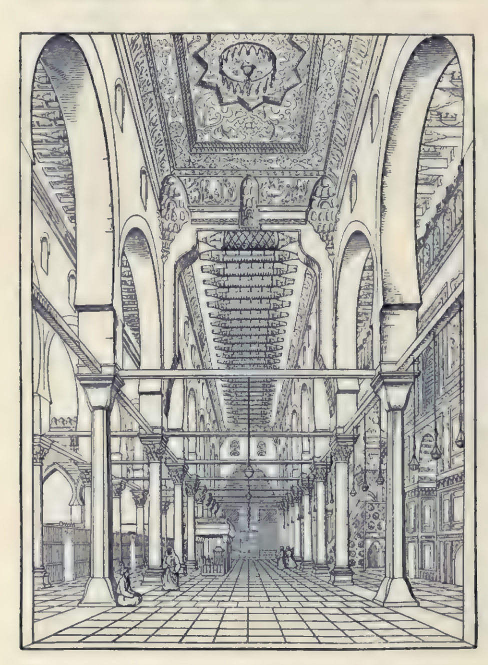


Bild 148. Die Moschee El Moyed in Kairo (1415). Inneres.

Bald nach der Eroberung Ägyptens drangen die Araber auch in das westliche Gebiet des römischen Afrika, schlugen die byzantinischen Heere und vernichteten zum Teil alle mauretanischen Stämme, deren Überbleibsel mit den Siegern verschmolzen. Die wichtigste Stadt jener Gegenden war *Kairovan*, unfern Tunis, eine Gründung der Araber, wo sich die berühmte von Okba errichtete Moschee befand; ihre Anlage führte 17 Schiffe mit über 400 Säulen. Von hier aus erfolgten schon früh Angriffe auf Spanien und Sizilien. Anfangs des 9. Jahrhunderts ist Palermo genommen, 878 fällt Syrakus, und die ganze Insel wird arabische Provinz. Bis gegen das Jahr 1000 hielt sich jene morgenländische Kultur, dann erfolgten Angriffe der Normannen, und Roger ward Herr über die Insel, erneuerte die Kirchen und zog abendländische Kolonisten heran, vermochte aber das maurische Element nicht völlig zu beseitigen. Er selbst baute zwei Schlösser in jenem Stil, von deren einem sich Reste erhielten. Bedeutender noch sind die bei Palermo gelegenen arabischen Paläste *Zisa* und *Kuba*, ersterer von König Wilhelm I., letzterer von Wilhelm II. gegründet, wie Romuald, der Chronist von Salerno, angiebt. Die Zisa ist prächtiger und stattlicher; zierlicher dagegen und regelmäfsiger das Lustschlofs Kuba, eine halbe Meile von jenem entfernt. Grundrifs bildet ein Viereck von mehr Breite als Tiefe, dessen Mitte der Audienzsaal einnimmt; an den Seiten Pavillons; das Äufsere zeigt in drei Abteilungen strenge Gliederung.

DENKMÄLER IN SPANIEN. — Im Jahre 710 begannen die Eroberungszüge der Mauren gegen Spanien, dessen westgotische Könige ihre Herrschaft gänzlich verloren. Nachdem Abd-ur-Rahmân hier ein unabhängiges Reich gestiftet, erwählte er *Cordova* zur Residenz. Die alte Kathedrale wurde abgebrochen, und es entstand eine Moschee, für welche man antike Säulen in grofser Zahl benutzte. Nach mehreren Vergröfserungen erhielt der Bau zuletzt 19 Schiffe, d. h. parallele Säulenhallen von nur 10 *m* Höhe, während der Grundplan 186²/₃ *m* Länge bei 133¹/₃ *m* Breite mifst. 1146 fiel Cordova an die Christen zurück, und jene Moschee ward Kathedrale. Da der Säulenwalds chmaler, gleich hoher Schiffe dem Organismus eines christlichen Gotteshauses nicht entsprach, setzte man den Chor ein und bildete später eine Kirche in der Mitte, indem man Säulen fortnahm und Wände zog. In solcher Verfassung ist der Bau noch jetzt. Merkwürdig erscheint an ihm das infolge geringer Höhe der antiken Säulen nötige doppelte Bogensystem (Bild 149, S. 162): auf die unteren Arkaden setzte man nämlich über hoher Kämpferplatte Mauerpfeiler, welche die oberen Stützen und hölzerne Decke tragen. Der früher offene Dachstuhl ward 1715 beseitigt.

Neben Cordova gelangte *Sevilla* schon durch die Abbassiden zu Bedeutung in arabischer Kultur. Nachdem die islamitischen Herrscher in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts hier öfters Residenz gehalten,

errichteten sie auch viele Bauten zur Erhöhung ihres Glanzes. Von der berühmten Moschee des Yussuf-abu-Jakub (1172) finden sich Reste an der Nord- und Ostseite des Domes; dazu gehört auch die *Giralda* (Bild 150), das ehemalige Minaret (1195), ein kräftiger, viereckiger Turm von 58 *m* Höhe und $14^1/_3$ *m* Breite, original bis zum modernen Aufsatz. An den Flächen des Mauerwerks, zuseiten der in der Mitte angebrachten, durch



Bild 149. Die Moschee in Cordova. Inneres.

Säulen geteilten Fenster, läuft zierliches Ornament empor, sich netzartig verschlingend. Ähnliche Türme finden sich in Marokko, Tunis, Tetuan. Das dritte maurische Gebäude ist der *Alkazar*, ein Schlofs mit ähnlichen Grundformen wie die Giralda, obzwar üppiger entwickelt. Nach der Eroberung Sevillas durch die Christen diente es als Residenz und wurde später unter Karl V. modernisiert. Die Blüte von *Granada* bildet den Höhepunkt spanisch-arabischer Kunst. Nachdem Cordova und Sevilla wieder in christliche Hände gelangt, blieb Andalusien allein unter moham-

medanischer Botmäfsigkeit: hier nun sammelten sich zuletzt alle Kräfte jenes Volkes, ein so von der Natur begünstigtes Land der Üppigkeit und Prunksucht dienstbar zu machen. Auf dem Felsenrücken der Citadelle breitet sich noch jetzt das königliche Schlofs der *Alhambra* aus als letztes grofses Denkmal fremdartiger Kultur. Die erste Anlage fand wohl um die Mitte des 13. Jahrhunderts statt; später kam eine Moschee hinzu, dann traten bis Muley Hassan, einem der letzten Gebieter, Veränderungen auf. Ein Teil der Anlage ward späterhin zerstört, dem Palast Karls V. Raum zu schaffen; die schönsten Säle und Gemächer aber blieben erhalten: sie gruppieren sich um zwei Höfe, den der Alberca und den berühmten Löwenhof, in dessen Mitte eine von zwölf Löwen aus schwarzem Marmor gestützte Alabasterschale für die Brunnen anliegender Räume Wasser spendete. Der Hof der Alberca bildet den gröfsten Raum des Innern, dessen Zentrum ebenfalls eine mächtige Wasseranlage einnimmt. Der Gedanke des Kühlenden, dem Südländer Bedürfnis, herrscht überall vor, auch in den niedrigen Bogen und schmalen Fenstern, sowie in dem Stalaktitengewölbe, das hier an Tropfsteingrotten erinnert. Das Beste im künstlerischen Sinn ergiebt die Dekoration der Festgemächer; übrigens kommen auch, dem Islam zuwider, figürliche Wandbilder vor, genrehafte Motive aus einer Ritterdichtung, wahrscheinlich von Florentiner Malern entworfen. — Auf einem der Alhambra nicht fernen Hügel thront das Lustschlofs *Generalife,* aus einigen Gemächern derselben Art bestehend, wie jene der Alhambra.



Bild 150. Abschlufs der Giralda in Sevilla.

Unter allen Zweigen der arabischen Baukunst ist dieser spanische es allein, an dem wir die Phasen der Entwicklung zu beobachten im stande sind. Drei Perioden markieren sich: zuerst die Nachahmung römischer und byzantinischer Formen; später das Durchdringen originaler Ideen; endlich selbständiges Entfalten, aber zugleich Auflösung in das Spiel der Ornamentik, wo allein der flüchtige Traum des arabischen Kunstgeistes dauernde Form annimmt.

In den östlichen grofsen Reichen begegnen wir der letzten Phase jener Architektur. *Kleinasien* beherrschten seit dem Ende des 11. Jahrhunderts die Seldschuken; ihre Bauten zeigen neben phantastischen auch schlichte Formen: die Kuppel hat nicht jene in Asien übliche Schwellung über die Basis hinaus und ruht auf dem Polygon; vorherrschend ist der einfache Spitzbogen; Portale mit hohen, reichverzierten Nischen bilden auch hier den vornehmsten Schmuck gröfserer Anlagen. Zu den hervorragendsten gehören jene in *Iconium, Cäsarea* in Kappadocien (Moschee Huën). In dem neben der grofsen Moschee von *Erzerum* gelegenen

Hospital (Imaret) tritt fast die Struktur einer christlichen Kirche mit Emporen auf, nur bildet das Mittelschiff einen unbedeckten Hof. Die osmanischen *Türken* schlossen sich zunächst der byzantinischen Weise an. Zu den ältesten, von Murad errichteten Bauten gehört die Grüne Moschee in *Nicäa,* 1373 gegründet, dann jene bei *Brussa.* Eine neue Ära für das türkische Reich beginnt mit der Eroberung Konstantinopels (1453):

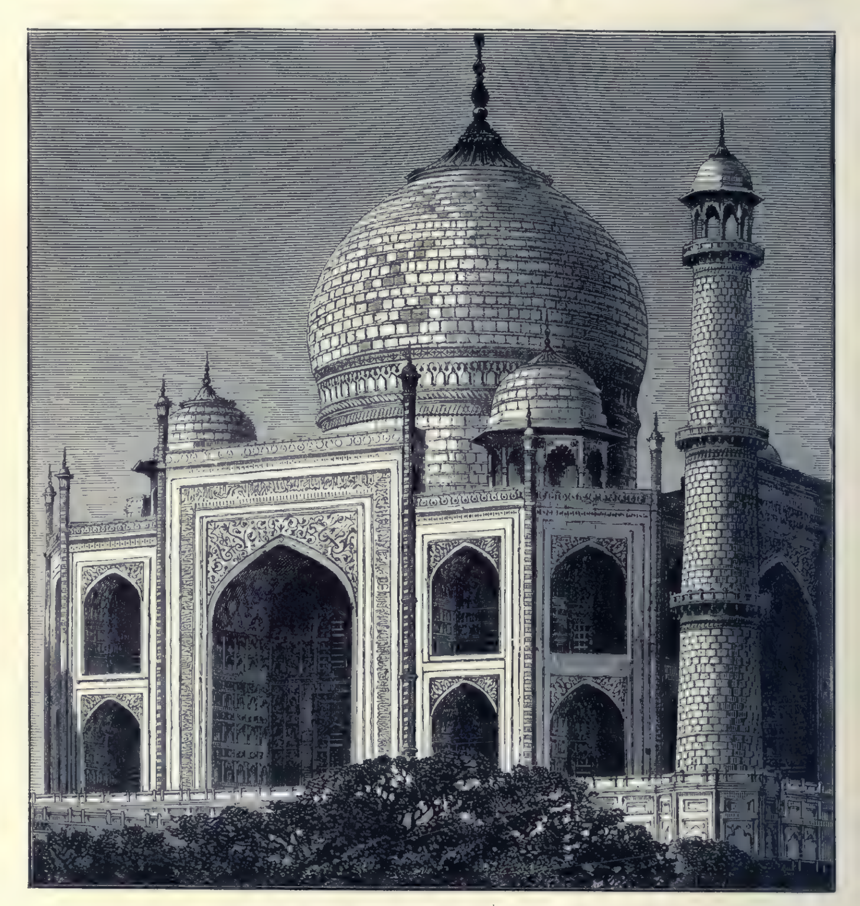


Bild 151. Das Tai-Mahel bei Agra in Indien.

die Sophienkirche wird Moschee; als erster Baumeister Mahmuds II. fungierte Christodulos, ein Byzantiner.

In *Persien* zeigt die um 1450 gegründete Moschee zu *Tabris,* jetzt Ruine, die Zentralanlage griechischen Stils mit Kuppel anstatt des freien Hofes. *Indiens* älteste Denkmäler mohammedanischen Ursprungs finden sich zu *Ghasna,* dem Sitz der Ghasnaviden; aber erst unter der vielverzweigten Herrscherfamilie der Patanen erlebt jene Richtung eine Art

Blüte. Auf dem Trümmerfelde von Alt-Delhi ragt noch, einer ins Riesenhafte übertragenen Säule ähnlich, der Turm *Kuttub-Minar* $80^2/_3$ *m* hoch empor. Arabische und indische Elemente lassen auch die drei Moscheen in *Jaunpor* erkennen, deren gewaltige Eingangsthore an ägyptische Tempel erinnern. Rein islamitischer Geist spricht aus der Moschee in *Gour* (Bengalen) mit ihren flachen Kuppeln und vielen Arkaden. Eigenartig prächtig sind auch die *Kaisergräber*, mehrstöckige Pyramidalbauten auf Terrassen, mit Gärten, Pavillons, Minarets in den Ecken quadratischer Anlage, teils mit teils ohne Kuppel: so das Denkmal *Akbars des Grofsen* (gest. 1605) bei *Agra,* dann das *Tai-Mahel,* von Akbars Enkel Dschehan seiner Gattin errichtet, das zierlichste jener auch dem Volke offenen heiter-prächtigen Mausoleen, welche die Kaiser des Orients für sich aufführen liefsen und als Festhallen benutzten (Bild 151). Nächst den Ruinen von Delhi und Agra ist *Bejapur* im Dekhan die Hauptstätte mohammedanischer Bauwerke Indiens.

D. Nationale Kunstentwicklung.

a. Der romanische Stil.

Nachdem die Kirche das einheitliche Fundament einer neuen Kultur gegründet in sorglicher Bewahrung antiker, lebensfähiger Keime, und nachdem die starke Hand sächsischer Kaiser jene neue Ordnung vor dem Rückfall zum Barbarismus geschützt, kündet sich nun auch nationales Wesen an. Von den aufblühenden Klöstern her drang der Wellenschlag künstlerischen und wissenschaftlichen Strebens in immer fernere Kreise. Die nordische Urkraft und Wehrhaftigkeit empfängt nun in den Idealen des Rittertums ihr Ziel: den Schwachen, das Recht zu schützen; am zarten Marienkult rankt sich der Minnedienst empor. In den Abteien entwerfen die Baukundigen ihre Risse für Kirchen und Klosteranlagen, schaffen die Giefser, Bildhauer, Glasmaler, Elfenbeinschnitzer, Goldschmiede. Bischöfe stellen sich selbst an die Spitze künstlerischer Arbeit, pflegen ihre Werkstätten, aus denen alles hervorgeht, wessen das Gotteshaus bedarf; Äbte senden sich zur Unterstützung ihre besten Kräfte zu. Diesem Eifer im Klerus entspricht rasches Entgegenkommen der Laien, deren Mitwirkung am Kirchenbau als Gottesdienst und Bufse zugleich aufgefafst wird. Man begnügt sich nicht mit Spenden, sondern zieht persönliche Dienste vor, ja hält solche, je niedriger sie sind, für um so verdienstlicher zum Lohne. Fürsten, Ritter und edle Frauen tragen Steine und Bauholz; auch wird niemand zu solchem Opferdienst gelassen, der nicht zuvor seine Sünden bekennt und den Anordnungen sich zu fügen gelobt. Mit Andacht wird das Tagewerk eröffnet, mit Dank beschlossen; zu gewissen Stunden der Nacht ertönen Hymnen: so weihte man den Bauplatz zum Tempel des Herrn. Besonders im nördlichen Frankreich herrschte dieser Geist; wenigstens besitzen wir dorther ausführlichere

Nachricht (Mabillon, Annal. Ord. Ben. VI, 392). Es lag solcher Impuls im Volk des Mittelalters, wie denn auch die Kreuzzüge den Antrieben von Idealen erfafster Gemüter ihren Ursprung und ihre Popularität verdanken. Dazu kam, dafs die Architektur zu jener Zeit noch fast ganz in den Händen des Klerus blieb; zwar lebten immer Baumeister und Handwerker aus dem Laienstande, welche Burgen und Wohnhäuser errichteten, auch wohl bei kirchlichen Aufgaben zugezogen wurden, dies aber nur in seltenen Fällen, wie sie z. B. durch den Abt von Stablo im Leben des hl. Ulrich, in den Annalen des Klosters Marbach und aus Cambray, auch von Würzburg berichtet werden. Denn in Klöstern ward auch die Architektur gelehrt, und aus ihnen gingen Meister hervor, denen Laienbrüder als Gehilfen zur Seite standen. Die mittelalterliche Kunst erhält so den Charakter des Ganzen mit einheitlichem Ziel; indem sie die Dinge mehr im Lichte der Offenbarung, den Weltorganismus als Abbild vom inneren Sein des Schöpfers ansieht, ihre Gebilde um den Altar als geistiges Zentrum ordnet, empfängt sie von hier aus Ruhe, Sanftmut, den Reiz unsterblicher Frische. Gesondert von den Fluten der Leidenschaft, lebt jene Kunst ein inneres Dasein, und indem sie nicht die hohen Objekte ihrer Darstellung in sinnlicher Form zu erschöpfen strebt, bewahrt sie das Gefühl der Unzulänglichkeit, der Demut. Manches, was uns lehrhaft, übertrieben scheint in jener Formsprache, ist doch Mittel, den Gedanken zu verkörpern, selbst nicht ohne Schönheit — beruht doch der ideale Wert jener Gebilde auf dem Mangel voller Naturtreue und Charakteristik! Und wenn die Künstler des Mittelalters an antiken Werken selbst in Italien vorübergingen, geschah dies nicht aus kirchlichem Vorurteil oder Mifsachtung, sondern aus richtigem Gefühl: sie strebten nach etwas anderem, Höherem als blofs sinnlicher Wahrheit des Lebens.

ARCHITEKTUR. — Die ehrwürdige Basilika fand als kanonischer Typus des Gotteshauses auch unter den germanischen Völkern Aufnahme. Einzelne Landschaften Galliens besafsen römische Tradition und damit auch stattlichere Bauformen; sonst war der Keim schlicht, aus dem die nationale Blüte aufging. Was nun den romanischen Typus vom konstantinischen unterscheidet, ist eine Modifikation des Grundplanes, Chor und Fassade betreffend, aber auch ein neuer Formcharakter in Ausbildung des architektonischen Gerüstes (Bild 152). Das Langhaus, mit zunächst zwei etwa halb so hohen und breiten Nebenschiffen, wird durch ein stark hervortretendes Querschiff vom Chor gesondert, so dafs die Kreuzform sich ausprägt. Jenseits desselben verlängert sich das Mittelschiff, ehe es mit der Apsis endigt — eine Vergröfserung, welche mit dem Anwachsen der Abteien zusammenhängt, ebenso wie die Errichtung eines andern (westlichen) Chores für die Pfarrgemeinde. Der mittlere Teil des Querhauses, die Vierung, ward nun zumeist dem Chor angegliedert und durch Schranken separiert; auch erhöhte man das Presbyterium durch

eine Anzahl von Stufen und konstruierte unter ihm eine Krypta mit besonderem Altar, zum Begräbnisplatz. Die räumliche Ausbildung des Chores geschah nun bis zur Überfüllung mit einer Zahl von Apsiden: nicht nur die Kreuzarme der Seitenschiffe endigen mit solchen, auch daneben treten sie heraus, oder es bildet sich ein halbkreisförmiger Umgang um den Mittelraum, mit radianten Kapellen be-

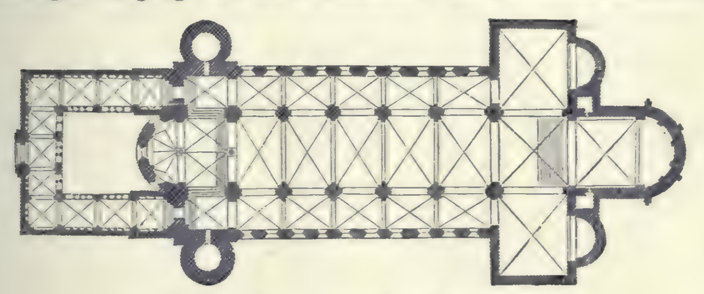


Bild 152. Plan einer romanischen Kirche: Maria-Laach.

setzt. Atrium und Narthex wichen den veränderten Bedürfnissen und lebten nur in der Vorhalle an der Hauptthür, dem sogen. Paradies, fort. Mit dem zweiten Chor bei Münstern oder Abteien tritt wohl auch ein anderes Querhaus hinzu. Türme flankieren das Portal, welche nun als Begleiter der nordischen Basilika ihren Typus vollenden. Was den architektonischen Organismus betrifft, so werden jetzt die das Mittelschiff tragenden Säulen abwechselnd oder auch ganz durch Pfeiler ersetzt, so dafs die Pfeilerbasilika entsteht. Durch ein Arkadengesims, über dem Fenster sich hinziehen, wird das Mauerwerk gegliedert. Die zu Anfang noch übliche Holzdecke ersetzt das Tonnengewölbe; mit der Zunahme technischer Sicherheit wird das Kreuzgewölbe (Bild 153) von den untergeordneten auf Haupträume übertragen, wodurch leichtere Gliederung und frischeres Leben in die Architektur kommt. Das Äufsere einer romanischen Kirche bewahrt jenen ernsten Charakter, wie ihn das

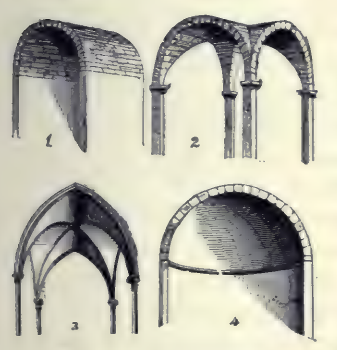


Bild 153. Gewölbeformen.
1 Tonnengewölbe; 2 Kreuzgewölbe; 3 got. Kreuzgewölbe; 4 Mauernische.

ältere Gotteshaus besitzt: nur pilasterartige Streifen (Lisenen), Bogenfriese, Blendarkaden, Halbsäulen und kleinere Rundfenster zieren die Mauermassen; zuweilen kommt als Umgang noch eine Säulengalerie hinzu. Die mit den Türmen verbundene Fassade erhält reichere Durchbildung, besonders das Hauptportal durch Reliefs im Bogenfeld (Tympanon) und Ornamentation der Säulen (Bild 154, S. 168). Über dem Portal öffnet sich ein grofses Radfenster; die Türme werden öfters durch einen Zwischenbau



Bild 154. Romanisches Portal: S. Jakobskirche zu Regensburg. (Nach Förster.)

vereinigt: so erhält die kräftig gegliederte Anlage des romanischen Kirchenbaues entsprechenden Abschlufs. Im Innern bietet der Anblick des erhöhten, in Farbenpracht glänzenden Chores als Zentrum malerischer Perspektive grofsen Reiz. Was das Einzelne betrifft, so scheint die *Säule* zwar der Antike verwandt, aber variierend in den Proportionen; die Basis ist gewöhnlich attisch; dazu tritt ein vom unteren Wulst in die Ecken der quadratischen Plinthe sich legendes Blatt, das ebenfalls wechselt, auch Tierformen Platz macht. In der Blütezeit romanischen Stils werden die Säulenschäfte mit spiraligen Kanneluren, linearem oder bandförmigem Ornament umkleidet. Die Lust am Formwechsel offenbart sich jedoch hauptsächlich beim Kapitäl: nachdem man zunächst sich im Nachbilden korinthischen Stils geübt, suchte man eine schlichtere Form, das *Würfelkapitäl* (Bild 155), oben quadratisch, nach unten durch Abschneiden der Ecken sich der Rundform

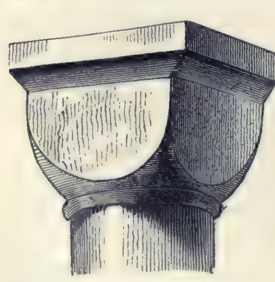
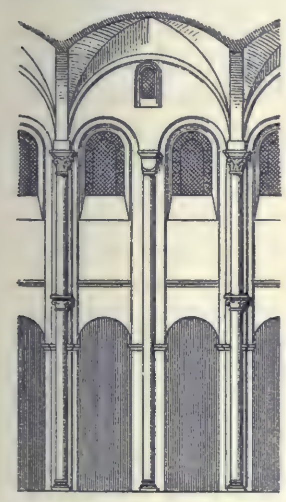


Bild 155. Würfelkapitäl.



Bild 156. Pfeilerkapitäl mit Ecksäulchen.

des Säulenschaftes anlegend. Die Deckplatte ist eine Plinthe mit einfacher Abschrägung oder geht in eine Komposition von Wulst, Hohlkehlen, Karnies über. Die Flächen des Kapitäls bleiben glatt oder bedecken sich mit Ornament linearen, auch pflanzlichen Charakters, in welches sich später Tier- und Menschengebilde verflechten; es kommen selbst historische und zusammenhängende Reliefdarstellungen vor (Kreuzgang in Monreale). Aufser diesem kubischen Kapitäl findet sich das kelchartige; auch gehen beide ineinander über. Neben der Säule zeigt sich der *Pfeiler*, entweder wechselnd mit jener oder ausschliefslich; seine Form ist quadratisch oder doch rechtwinklig, nach unten in eine attische Basis ausgehend, nach oben in ein Gesims meist gleichen Profils, oft auch in freier Kombination horizontaler Glieder endigend. Mit dem Entfalten des Wölbesystems erfährt der rechtwinklige Grundplan des Pfeilers eine Modifikation durch Abschrägung der Ecken, Einsetzen dünner Ecksäulen mit Kapitäl (Bild 156) und Basis in die Abkantungen und sonstiges Profilieren; gemeinsamer Fufs und Sims hält die Gliederung zusammen.


Bild 157. Langhaussystem des Domes zu Speier.

Das *Wölbesystem*, welches zuletzt in rhythmischer Art ein äufserst flüssiges Ineinandergreifen tragender und stützender Bauteile zuwege bringt, erscheint dem Ernst basilikaler Form angemessener als die im Byzantinismus gesuchte Verschmelzung der Langform mit dem Kuppelsystem. Die Kuppel bildet denn auch im romanischen Stil nur lokale Erscheinung, während sich das Kreuzgewölbe als natürliche Erweiterung des Rundbogensystems darstellt, zumal da die Breite der Nebenschiffe ungefähr dem Abstande der Pfeiler zu entsprechen pflegt, so dafs quadratische Felder heraustreten. Zwischen den von den Pfeilern nach den Wandpilastern reichenden Gurtbögen spannen Kreuzgewölbe einen festen Unterbau für Emporen, die sich in Säulenstellungen nach dem Mittelschiff zu öffnen. Selbst da, wo man kein zweites Geschofs anbringt, pflegt man die sogen. *Triforien* als Galerie zu belassen. Dieser Zug nach vollständiger Durchführung des Wölbesystems bereitet der Gotik den Pfad, in welcher die Mauermasse sich in tragende Glieder und blofse Füllräume auflöst. Jene für das Mittelschiff erforderlichen gröfseren Quadrate zum Kreuzgewölbe stellte man nun her, indem man immer vom zweiten Pfeiler nach dem gegenüberstehenden Gurtbogen spannte, so dafs jedes dieser Kompartimente zwei Seitengewölben entspricht (Bild 157). Während noch den Pfeilern sich anlegende Halbsäulen durch beide Geschosse emporstreben, kommt in das Ganze eine vertikale Teilung und durch das Ineinanderfassen der Stütz-

punkte flüssiges Bewegen. Machte man den Spitzbogen zur Grundlage dieses architektonischen Systems, so war das letzte Ziel, der Triumph nordischer Baukunst, erreicht, die Mauermassen zu vergeistigen!

Die *Fassade,* dem Turmbau sich anschliefsend, welcher in mehreren Geschossen aufsteigt, erhält ihren Mittelpunkt im Hauptportal, dessen Wandungen, nach innen abgeschrägt, durch eingesetzte Säulen belebt sind. Diese Gliederung der Portalnische setzt sich über dem Gesims an der rundbogigen Wölbung fort; schliefst die Thür geradlinig ab, so bietet das Tympanon Platz für Reliefskulptur. Über diesem in der Blütezeit voll entwickelten Eingang öffnet sich bei stattlicheren Kirchen das grofse Radfenster (Bild 158), so genannt wegen der in Radien erfolgten Gliederung durch Stäbe und Bogen, oder es tritt in Nischen eine Reihe von Figuren auf. Nach oben hin schliefst das Dach des Mittelschiffes zwischen den Türmen die Fassade ab, durch einen Fries begleitet, oder es stellt sich ein besonderer Querbau zwischen die Türme. Diese selbst wachsen bei mächtigen Abtei- oder Kathedralkirchen grofsartig empor; ihre Bedachung (Helm) aus Stein oder Holz mit Metallbelag (Schiefer) variiert von der einfachsten Form des Satteldaches ab in bald stumpfer bald spitzer Gliederung.

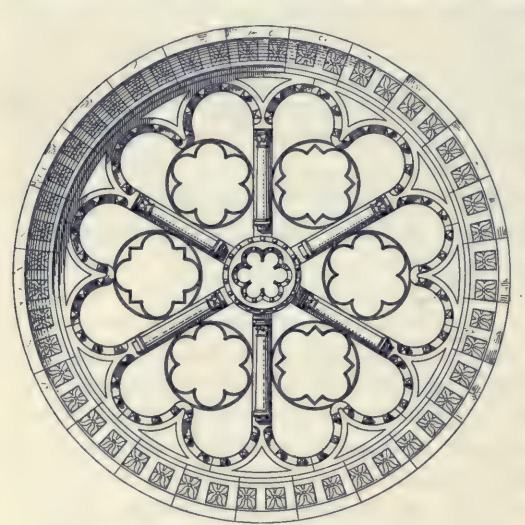


Bild 158. Romanisches Radfenster.

Frisches Leben pulsiert besonders in der *Ornamentik* romanischen Stils, welche zunächst pflanzlichen Charakter behauptet: das mit Rippen versehene, gezahnte Blatt sprofst kräftig, bald sich verbreitend, bald flüssig umbiegend und den angewiesenen Raum füllend (Bild 159). Dazu treten Mäander, Zickzack- und Schachbrettmuster (Bild 160), gewellte und verknotete Linien, kräftig profiliert und in malerischer Abwechslung hervor. Phantastische Menschen- und Tiergebilde beleben das Ganze: sie sind teils der nordischen Kunstsprache geläufig, teils symbolischen Charakters und aus dem Orient gekommen. Kräftige Form paart sich mit Reichtum der Phantasie; die Schulung der Antike ist verlassen, aber ein tieferes Geistesleben und mehr malerischer Ausdruck hat ihre Stelle eingenommen. So tritt die romanische Basilika als wohlgegliederter, symbolisch durchdachter ernster Bau uns entgegen: im Grunde das alte kanonische Schema, aber neu erblüht unter der Pflege nordischen Sinnes und Gemütes.

An Stelle der Mosaiken hatte nun *Wandmalerei* die Aufgabe, das Erhabene der Architektur mit dem Reich des Schönen zu vermählen, die Idee des Heiligtums zu erläutern. In der Apsis thront, von der Mandorla (mandelförmiger Heiligenschein) umkränzt und von Engeln getragen, majestätisch der Salvator, Zeugnis gebend von seiner Mission und göttlichen Lehre durch die erhobene Rechte und das Buch der ewigen Wahrheit. An ihn schliefsen sich die Apostel, Evangelisten, Schutzheiligen und Frommen des Alten Bundes an. Von hier aus erstreckt sich die Bemalung — nicht, wie in Italien, zumeist auf frischem, sondern auf trockenem Bewurf ausgeführt — über die Seitenmauern, wo man nun Thaten des Herrn zur Darstellung bringt, oder die Passion, alttestamentliche Vorbilder und Legenden der Heiligen. Ist die Decke von Holz, so liebt man auch hier Figürliches, wie aus zwei auf deutschem Boden erhaltenen Werken, den Decken in *Zillis* (Graubünden) und *Hildesheim* (S. Michael), ersichtlich. Auf ersterer beginnen die Scenen mit der Praesentatio und erstrecken sich bis zur Passion; an letzterer sehen wir in den Hauptfeldern den Stammbaum Christi, aufserdem in der mittleren Felderreihe die Evangelisten, Propheten, Kardinaltugenden, Paradiesesflüsse. An den Kreuzgewölben stellt man auch die Geschichte des Herrn dar mit Paralleltypen des Alten Testaments (S. Maria-Lyskirchen in Köln). Ist Maria Patronin der Kirche, so erscheint sie in der Apsis als Regina thronend in Mandorla mit dem Kinde, von sieben Tauben umkränzt — Bilder der Gaben des Heiligen Geistes (Neuwerkskirche in Goslar) — und begleitet von den Apostelfürsten mit anbetenden Engeln. Von dem monumentalen Ernst jener Bildercyklen geben die Reste im Dom zu Braunschweig hinlängliche Vorstellung. Grofsartig ist auch der Bilderkreis in der Doppelkapelle zu *Schwarzrheindorf* (bei Bonn), dessen Motive — den Ausbau des Gottesreiches betreffend — im unteren Raum die Visionen Ezechiels, im oberen jene der Apokalypse ausmachen. Die Apsis der Oberkirche enthält das Salvatorbild im Mosaikenstil, begleitet von Heiligen und den Stifterfiguren. Ein schönes Muster der alle Partien des Gotteshauses deckenden Malerei zeigt die Kirche *S. Savin* in



Bild 159. Romanisches Rankenornament.

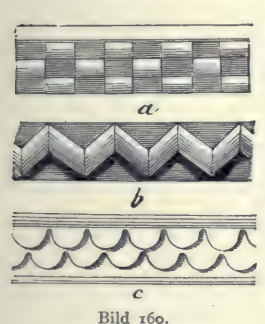


Bild 160.
Romanische Gesimse.
a Schachbrett-, b Zickzack-, c Schuppen-Ornament.

Poitou (Frankreich), wo das Langschiff Scenen aus dem Alten Testament, der Chor solche aus dem Evangelium, die Vorhalle apokalyptische Bilder aufweist. Nach Vorstehendem erhellt, dafs die Prinzipien kirchlicher Wanddekoration romanischer Epoche im Grunde keine andern sind als jene der altchristlichen Basilika. Im Salvatorbilde der Apsis lebt die Mosaikdarstellung fort; durch engen Anschlufs an das Wesen des Gotteshauses behalten auch alle übrigen Motive jenen hieratischen Typus einer dasselbe illustrierenden Bilderschrift, deren Text hinweist auf das Ziel des Erdenpilgers: die Stadt Gottes, das himmlische Jerusalem. Der in jener Dekoration waltende Farbenaccord *Braun, Grün, Blau* ist ein sänftigender, milder, symbolischer, gemäfs dem würdevollen Charakter der Ideenmalerei; es entspricht dieser Accord jenen Tönen, womit die Natur uns empfängt: dem Braun der Erde, dem Grün der Vegetation, dem Blau des Himmels, womit sie erfrischend Auge und Herz berührt, ohne je zu ermüden. Denn die romanische Kunst hatte echte Beziehungen zur Natur, vielleicht mehr als spätere Epochen, sie suchte mit feinem Gefühl ihr Wesen, ihre Symbolik und überliefs kommenden Geschlechtern die Verstandesarbeit.

An den Kirchenbau schlofs sich, sofern er mit Klöstern zusammenhing, ein *Kreuzgang* mit Bogenstellungen oder Fenstergruppen, nach einem viereckigen Hof geöffnet; ihm folgen weitere Anlagen: der Kapitelsaal, das Refektorium, der Schlafraum, das Skriptorium u. a., wie sie eine stattliche Kommunität verlangte. Den ganzen Bezirk der Abtei umschlofs eine zum Schutz gegen kriegerische Angriffe mit Türmen versehene Mauer. Neben den Kirchen findet man, entsprechend dem altchristlichen Baptisterium, im Norden ebenfalls Taufkapellen zentraler Konstruktion und bei den Friedhöfen sogen. *Karner* zum Dienst für Verstorbene. Auf *Burgen,* wie zu Nürnberg, Eger, Goslar und Schwarzrheindorf, kommen zweigeschossige, in Kommunikation stehende sogen. *Doppelkapellen* vor. In *Schlössern,* wie die Wartburg, prägt sich jene kräftige, durch Lisenen, Friese, kleinere Galerien belebte Architektur des romanischen Stils nicht minder ernst und würdevoll aus als bei kirchlichen Werken.

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts markieren sich neben der Formfülle im Organismus romanischer Architektur Spuren einer Wandlung zum Üppigen und Malerischen hin. Der strenge Charakter schmilzt vor den Bedürfnissen aufstrebenden Bürgertums und ritterlichen Glanzes: Spitzbogen und orientalische Kleeblattform, selbst jene des Hufeisens und Zackenbogens dringen hie und da in die Baukunst, Abwechslung schaffend. An den Kanten der Gewölbe treten Kreuzrippen hervor; an Pfeilern, Wänden und Mauerecken sprossen zarte Säulen auf, das Geschlossene, den Ernst des romanischen Systems vielfach durchsetzend. An den Kapitälen zeigt sich eine schmächtige Kelchform; den dünnen Säulen giebt man einen Ring in der Mitte; auch die Fenster werden höher gestreckt und treten in Gruppen zusammen; das Radfenster über

dem Portal erhält reiche Gliederung; eine Menge von Ornament häuft sich an letzterem.

Denkmäler in Deutschland. Unter der kräftigen Regierung sächsischer Kaiser erhielt die deutsche Kultur neues Leben; an ihm participierte auch die Kunst, und der romanische Stil schlug seine Wurzeln tief in das allgemeine Bewufstsein, so dafs die nordische Basilika konsequent, in besonderer Reinheit des konstruktiven Systems sich zu entwickeln vermochte. Übersehen wir nun in Kürze diesen Werdeprozess, so finden wir zunächst ältere Gotteshäuser in aller Strenge des Formwesens, noch mit flacher Decke, zumal in sächsischen Landen, so zu *Gernrode* am Harz einen altertümlichen Bau von 961 (Bild 161), in *Quedlinburg* die Schlofskirche, in *Paulinzelle* (Thüringen) eine herrliche Ruine der 1105 begonnenen Säulenbasilika. Reicher und glänzender sind: der Dom zu *Hildesheim* und die dortige Kirche *S. Godehard* (1146), besonders *S. Michael* daselbst, mit zwei vollständigen Chören und Querschiffen, ursprünglich sechs Türmen, 1001 von Bernward nebst Kloster gestiftet (Bild 162, S. 174). Beide Kirchen haben flache Decken; merkwürdig ist bei S. Godehard die Anlage des Chores mit Umgang hinter dem Altar nebst drei Apsiden, wohl französischem Muster nachgebildet (Poitiers, Clermont). Sächsische Kirchen aus dem 12. Jahrhundert behalten wohl meist die Holzdecke, aber der Grundrifs wird belebter. Am Rhein zeigen die Klosterkirche zu *Limburg* a. d. Hardt (1030, jetzt Ruine) und der Westbau des Domes in *Trier* massige Anlage. Wenig jünger ist die mächtige Säulenbasilika des Klosters zu *Hersfeld* in Hessen. Auf alemannisch-schwäbischem Boden hielt man solchen Typus lange fest, wie die Kirchen in *Oberzell* auf der Reichenau (10. Jahrhundert), jene von *Unterzell* (12. Jahrhundert), der Dom zu *Konstanz*, das Münster zu *Schaffhausen*, die Klosterkirche zu *Alpirsbach* darthun. Der Einflufs des Klosters zu *Hirsau* mag jene ernstere Richtung in Süddeutschland vor Neuerungen bewahrt haben. *Franken* und *Bayern* haben in *Würzburg*, *Augsburg*, *Regensburg* stattliche Bauten; letzteres besitzt solche in *S. Emmeram*, den Kirchen des Obermünsters und des Schottenklosters *S. Jakob*; auch die Stephanskapelle am Dom gehört dazu. Von historischer Bedeutung ist auch die zierliche Schlofskapelle der alten Burg zu Nürnberg (Bild 163, S. 175). *Österreich* enthält: *S. Peter* zu *Salzburg* und den Dom von *Seckau*. In edlen Formen präsentiert sich der Dom von *Gurk* (Ende des 12. Jahrhunderts), mit herrlicher Krypta versehen. Eine stattliche Pfeilerbasilika besitzt *Fünfkirchen* in *Ungarn*.

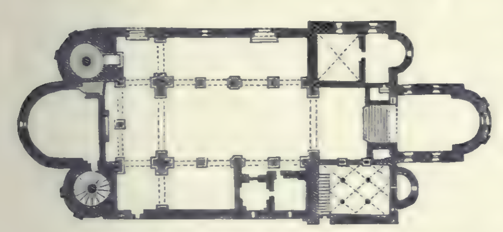


Bild 161. Die Stiftskirche zu Gernrode. Grundrifs.



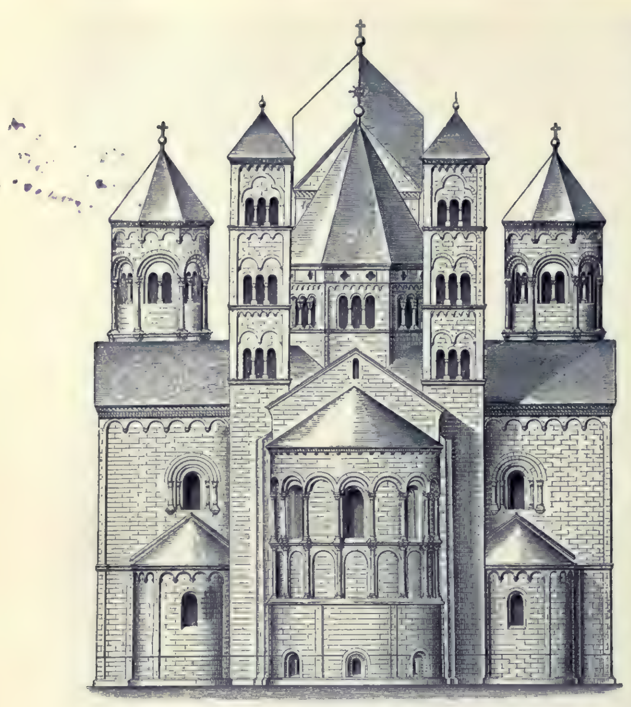
Bild 162. Die S. Michaelskirche zu Hildesheim. Nördliches Seitenschiff.

Der *Gewölbebau* fand zuerst am Rhein die bevorzugte Stätte. Hier sind es jene mächtigen Dome von Mainz, Speier und Worms, welche alles überragen, und mit denen so viel deutsche Geschichte eng verknüpft ist. Der *Mainzer Dom* geht in den Anfängen bis auf Willigis zurück (976), und die ältesten Partien des jetzigen Baues (östliche Türme) mögen der Erneuerung nach dem Brande von 1009 angehören, während die Gewölbe erst nach 1081 entstanden (die jetzigen sind neu), denn ursprünglich war er eine Pfeilerbasilika mit Holzdecke. Der westliche Chor nebst Querschiff stammt aus der Übergangsepoche; über der Vierung erhob sich ein gotischer Kuppelturm. Auch der Dom zu *Speier* hat manchen Umbau erlitten: von Konrad II. 1030 gegründet, und zwar in völliger Ausdehnung, erhielt er eine Krypta als Ruheplatz deutscher Kaiser. Sein architektonisches System ist noch kräftiger als das des Mainzer Domes, dessen Formwesen schon die aufstrebende Richtung beherrscht. Nach Verwüstung der Pfalz stand auch er öde, bis 1772 die Erneuerung begann, welche erst Ludwig I. von Bayern zu Ende führte. Der Dom in

Worms gehört ebenfalls in seiner Anlage mit Doppelchor und Querschiff dem Entwurf des 11. Jahrhunderts an, aber die jetzige Form erhielt er im 12. Jahrhundert. Alle drei Kathedralen haben mächtige Pfeilerbildung, gruppieren Türme und Kuppeln über der Vierung, zeigen Kühnheit im Aufbau und in den Verhältnissen. Ein nicht minder stattliches Werk des Rheingebietes ist die Abteikirche zu *Laach* bei Andernach, 1093 gegründet, 1156 konsekriert, mit sechs Türmen ausgestattet (Bild 164, S. 176). Die Doppelkapelle von *Schwarzrheindorf*, als Memoria und Zentralbau gestiftet, wurde 1151 geweiht, erlitt aber bald Veränderungen. Eigenartig entwickelt sich die romanische Architektur zu *Köln*, wo sie bis ins 11. Jahrhundert zurückgeht, aber erst am Schlufs des 12. ihren Charakter ausbildet: *S. Maria im Kapitol* ist eine der frühesten Kirchen daselbst (1049), mit vielgliederigem Chor und gewölbtem Umgang (Bild 165, S. 176). Die *Apostelkirche* bietet denselben zentralisierenden Grundplan; hier ist aber das Äufsere durch Galerien, Triforien, Blendarkaden reich gegliedert und von höchst malerischer Wirkung. Dieselbe Tendenz vertritt *S. Gereon*, zunächst ein alter Rundbau und Gruftkirche, dann als Zehneck erneuert, nachdem Langschiff und Türme hinzukamen. Solcher Lösung romanischer Probleme begegnet man auch in der Pfarrkirche zu *Sinzig*. Der Schlufsepoche gehört die Cistercienserkirche *Heisterbach*, jetzt Ruine, einst mit zwei Querschiffen, Chorumgang und Kapellenkranz versehen. Etwa derselben Zeit entstammt der Ausbau des Münsters zu *Bonn* und der Dom zu *Limburg* an der

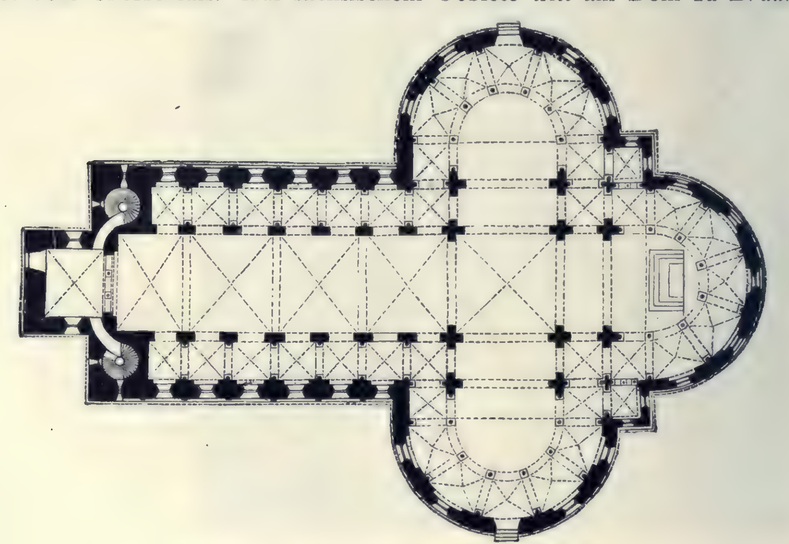


Bild 163. Die Kaiserkapelle im Schlofs zu Nürnberg.


Bild 164. Die Kirche zu Maria-Laach. Choransicht.

Lahn (Bild 166): hier erinnert uns das kurze Schiff an die kölnische Schule; im übrigen kündet sich, wie in Heisterbach, die Nähe des gotischen Stils an, und zwar mit Beachtung französischer Typen (Noyon).

Westfalen bietet strengere und einfachere Muster des Gewölbebaues, so die Kirche zu *Soest*, der Übergangsepoche angehörig; den Dom zu *Münster* (1225 bis 1261), mit kühnen Gewölbespannungen, Chorumgang, doppelten Querschiffen. In andern Gegenden Westfalens zeigt sich die *Hallenkirche*, gleichhohe Schiffe führend, so das Münster zu *Herford* und der Dom zu *Paderborn*, die Kirche zu *Methler*, beide mit geradem Chorschlufs. Auf sächsischem Gebiete tritt am Dom zu *Braun-*


Bild 165. S. Maria im Kapitol zu Köln. Grundrifs.

schweig (1171) zunächst die Wölbung bedeutsam hervor, ebenso an der Kirche zu *Königslutter,* mit herrlichem Kreuzgang von zweischiffiger Anlage.



Bild 166. Der Dom zu Limburg a. d. Lahn. (Nach Förster.)

Der Dom zu *Naumburg* (1242), mit zwei Chören und vier Türmen, gehört dem Übergangsstil an und zeichnet sich durch harmonische Verhältnisse wie schöne Details aus. Die Vorzüge rheinischer und sächsischer Bauten aber vereinigt der imposante *Bamberger* Dom (Bild 167, S. 178), in dessen klarer

Gliederung und schlankem Formensystem, durch treffliches Ornament gehoben, die volle Pracht romanischen Stils aufblüht. Im *südlichen* Deutschland wären der Dom zu *Freising* (1160—1205), mit reich ornamentierter Krypta versehen; die Stiftskirche zu Ellwangen; S. Michael in Altenstadt (Bayern) bemerkenswert. Das Münster zu *Basel* ist ein Werk des Übergangsstils. Im *Elsafs* zeigen die Kirchen schon früh Entwicklung des Gewölbebaues, so jene zu Ottmarsheim, *Murbach*, Rosheim, *Schlettstadt*, *Gebweiler;* am Münster zu *Strafsburg* gehören die östlichen Teile und das Querschiff der Periode des Übergangs an. *Österreich* besitzt edle Werke aus der letzten Entwicklung romanischen Stils: so die Klosterkirchen zu *Heiligenkreuz*, *Lilienfeld*, *Zwetl*, mit schönen Kreuzgängen versehen. Erst neuerdings sind die stattlichen Bauten zu *Trebitsch* und *Tischnowitz* in *Mähren* weiterhin bekannt und geschätzt worden. In *Ungarn* vertritt die Kirche von *S. Ják*, berühmt durch das Westportal, denselben Typus. Treffliche Gliederung finden wir am Dom zu *Karlsburg* in *Siebenbürgen*. Das nordöstliche Deutschland, wo sich das Christentum erst spät befestigen konnte, suchte im Ziegelbau, der Pfeilerkonstruktion und dem Flächenornament Ersatz für die Werke des Hausteins. Ruhige Massenwirkung ist jenen Backsteinkirchen wohl eigen, so der Klosterkirche zu *Jerichow* bei Tangermünde, dem Dom zu *Brandenburg*, beide mit Krypta und Steinsäulen, dem Dom zu *Ratzeburg*, der Kirche zu *Dobrilugk*.

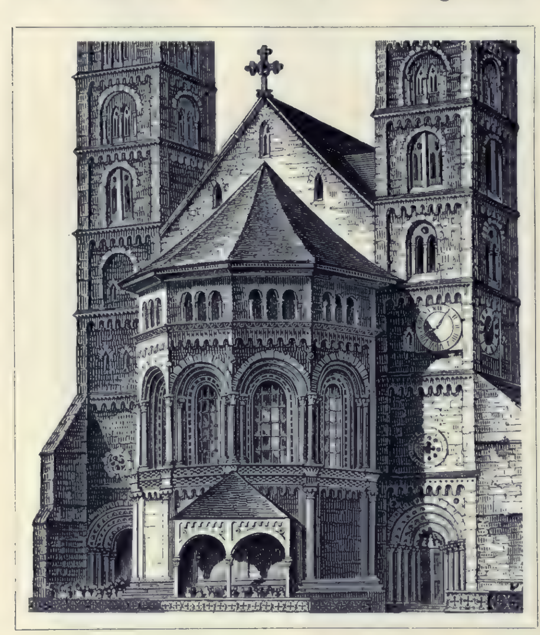


Bild 167. Der Dom zu Bamberg. Westchor.

In *Skandinavien*, wo das Christentum erst spät zur Herrschaft gelangte, werden verschiedene Einflüsse in der Architektur merkbar. Neben dem Steinbau findet sich die altnordische Holzkonstruktion, welche zugleich auch von der in Deutschland üblichen Technik Anschauung bietet, obgleich ihre Monumente nicht dem tieferen Mittelalter gehören. Nach *Dänemark* kam mit dem rheinischen Baumaterial (Tuff) auch Einflufs der Architektur jener Gegenden, wie der Dom zu *Ribe* in Jütland (1176 erneuert) und andere Kirchen darthun: auch hier findet man die

Kuppel über der Vierung, Emporen über den Seitenschiffen, wohl gegliederte Pfeiler, Blendarkaden der Apsis. Der Dom zu *Roeskilde* besitzt ein dreischiffiges Langhaus mit Emporen und Querschiff, auch freiem Chorumgang nach französischem Typus; Arkaden und Gewölbe sind im Spitzbogen durchgeführt. Emporen sehen wir auch im Dom zu *Viborg*, dazu eine Krypta frühen Ursprungs. Es sind dies Monumente aus jener Epoche christlicher Kultur in Dänemark, welche mit Waldemar I. ihren Aufschwung nimmt (1157—1241). Neben Quaderbauten giebt es auch solche von Backstein, wie im nordöstlichen Deutschland, und kleine Rundkirchen, so auf *Bornholm* und selbst in Grönland. *Schweden* entwickelte seinen Baustil ebenfalls unter fremder Einwirkung, und zwar von England her und dem nördlichen Deutschland. Das hervorragendste Monument ist der Dom von *Lund*, eine gewölbte Pfeilerbasilika, auf damals noch dänischem Gebiete in ziemlich vorgerückter Epoche entstanden und rheinischen Bauten verwandt. Die Übergangszeit repräsentiert der Dom von *Linköping*. Zugleich wird nun auch der Backsteinbau üblich, in welchem die Dome von *Westerås* und *Strengnäs* errichtet sind. Grofsartige Ruinen besitzt die Insel *Gotland* in der ehemals wohlbefestigten und reichen Stadt *Wisby*. *Norwegen* offenbart seine Originalität in der Holzkonstruktion, worin eine dem Grundrifs nach mit der Basilika verwandte Kirchenform auftritt, doch mit der Einschränkung, dafs die Anlage eines hohen, von niedrigen Umgängen bekränzten Mittelkörpers sich mehr dem Quadrat nähert. Holzsäulen tragen das Sparrenwerk, doch werden auch Tonnengewölbe von Holz errichtet; der Ostchor schliefst mit der Apsis; über der Mitte des ganzen Komplexes erhebt sich ein Turm. In Drachenköpfe auslaufendes Balkenwerk und phantastische Schnitzerei an Kapitälen wie Portalen vollenden das malerische Bild jener Holzkirchen zu *Borgund* (Bild 168), *Hitterdal, Urnes* und *Tind.*



Bild 168. Holzkirche zu Borgund (Norwegen).

Die Steinbauten Norwegens verraten englischen Einflufs, so der Dom zu *Drontheim,* die Kirchen von *Ringsacker, Stavanger* und *Bergen,* wo auch deutsche Vorbilder anklingen.

England pflegte, wie Norwegen, zunächst den Holzbau und hielt an flacher Bedeckung längere Zeit fest; im übrigen machte sich der unter Wilhelm dem Eroberer siegreiche normannische Stil (Bild 169) geltend und vertrieb die angelsächsische Baukunst. Da aber jener Stil auf Gewölbekonstruktion hinweist, mufste durch schwerere Pfeiler in Rundform zunächst ein Widerspruch in die gemischte Architektur kommen, zumal da auch Halbsäulen von jenen Pfeilern ausgehen, als sei eine Wölbung zu tragen, die nicht vorhanden ist. Das Kapitäl zeigt gefaltete Form; die Portale öffnen sich rundbogig, so dafs das Tympanon verschwindet; von Ornament wird besonders das Zickzack-, Rauten- und Schuppenmuster gesucht. Ernst, schwer, ohne feineres Leben, zeigen jene frühen Bauten festungsartigen Charakter einer kriegerischen Zeit. Aus späterer Veränderung haben sich nur Teile derselben gerettet, so an den Kathedralen zu *Gloucester, Winchester* (1079—1093), *Canterbury, Lichfield, Durham, Worcester* und *Ely,* von denen manche geräumige Krypten führen. Ein grofsartiges Langhaus besitzen die Kathedralen von *Norwich* und *Peterborough* (Bild 170 u. 171). Noch aus der Zeit Wilhelms des Eroberers stammt die *Kapelle* im Weifsen Turm des *Tower* zu London.

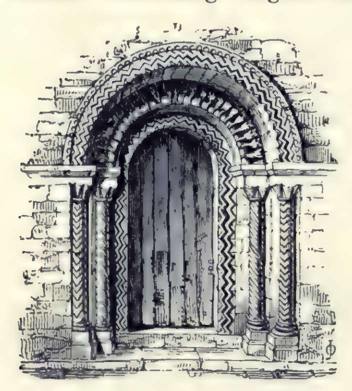


Bild 169. Normannischer Thorbogen.

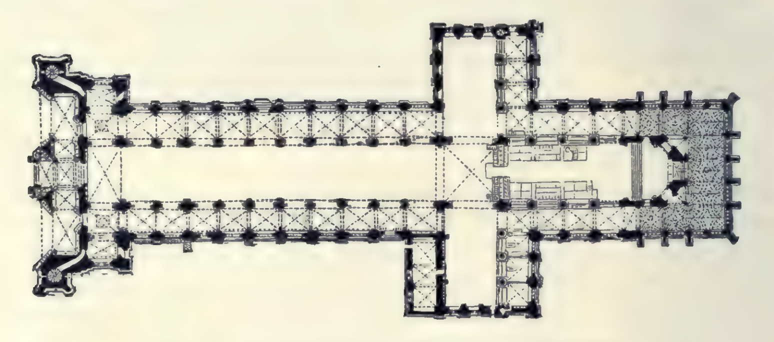


Bild 170. Die Kathedrale von Peterborough. Grundrifs.

Frankreich besafs von Anfang an römische Überlieferung, auch manches schöne Vorbild klassischer Baukunst und Skulptur. Hier weicht deshalb schon früh die Holzdecke dem Tonnen- wie Kuppelgewölbe, und stätige Übung ist es, welche jene Blüte der französischen Architektur

sichert, wie sie am Schlufs des 12. Jahrhunderts heranreift. Es erklärt dies zum Teil, weshalb in den nördlichen Provinzen romanische Kirchen weniger häufig und vollendet auftreten als im Süden, da sie von einer späteren Bauthätigkeit verschlungen sind. Naturgemäfs standen auch südliche Provinzen in viel näherem Kontakt mit römischer Tradition, Sprache und Gesittung. In der Provence und Dauphiné entfaltet sich darum auch ein eigenes Bausystem, mit Grundlage der Basilikenform und Tonnenwölbung des Mittelschiffs, welche von halben Gewölben in den Seitenschiffen gestützt wird. Bei dieser Konstruktion verlor sich allerdings ein wesentliches Charakteristikum der Basilika, das Oberlicht im Mittelschiff; auch der Säulenbau verschwand, um Pfeilern Platz zu machen. Durch Emporen wird zwar bei dreischiffiger Anlage auch die Oberwand durchbrochen und von hier aus Licht eingeführt, doch kommen selbst einschiffige Kirchen vor. In Ausgestaltung des Chores durch Umgang und Kapellenkranz aber prägt sich ein dem französischen Geschmack sehr zusagender Typus aus, wo nun die Säule wieder ihr Recht behauptet. Im Detail erhält sich die überlieferte Form des korinthischen Kapitäls, des kannelierten Pilasters; auch die Verzierung der Apsis geht auf ältere und zwar christliche Vorbilder zurück. So begegnen wir in der Kathedrale zu *Avignon* dem entwickelten Pfeilerbau; hier, wie in *S. Gilles* und der Kathedrale *S. Trophime* zu *Arles*, sind die schönen Portale bemerkenswert (antikisierend). Fünfschiffige Anlage besitzt *S. Sernin* (oder *Saturnin*) in *Toulouse*, dazu fünf Apsiden am Chor mit Umgang; sehr stattlich ist auch die Abteikirche zu *Conques*. In der *Auvergne* zeigt *Notre Dame du Port* zu *Clermont* (Bild 172, S. 182) weitere Fortschritte der Wölbekunst und die in jener Provinz übliche musivische Dekoration der Aufsenteile. Eine besondere Gruppe byzantinisierender Monumente mit Kuppelwölbung treffen wir im westlichen Frankreich, wo die Abteikirche *S. Front* zu *Périgueux* als Muster jener Schule zu gelten hat. S. Front erscheint überdies als eine Art Nachbildung von S. Marco in Venedig, aber nüchtern und schwerfällig, ohne die Zier des Marmors und der Mosaiken. Im Osten fand dieser Stil zwar keinen Boden, dagegen ist er in den Diözesen Angoulême und Saintes durch 12—13 solcher Bauten heimisch geworden; in *Anjou* bietet die Abteikirche *Fontévrault* nur ein isoliertes Muster, so dafs jene Gruppe etwa 40 Kirchen im ganzen aufzuweisen hat. *Burgund* enthielt manchen Baurest antiken Ursprungs, der als Vorbild dienen

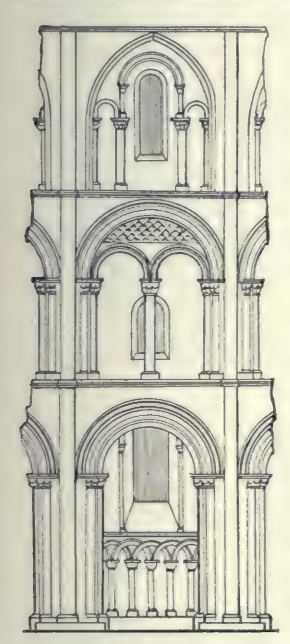


Bild 171. Die Kathedrale von Peterborough. Langhaussystem.

konnte. Leider ist sein vornehmstes Denkmal, die Abteikirche des mächtigen Ordens von *Cluny,* der Revolution zum Opfer gefallen, wie auch *S. Benigne* zu *Dijon.* Unter den vorhandenen Werken steht die Kathedrale zu *Autun,* mit spitzbogigem Tonnengewölbe und kannelierten Pilastern, obenan, wofür die antike Porte d'Arroux Muster gewesen sein kann. Eine andere Baugruppe erstand im *Poitou:* neben schwerfälliger Anlage von Kuppeln und vielfacher Anwendung des Spitzbogens treffen wir hier äufserst reich entwickelte Fassaden mit Statuen und Reliefs. *Notre Dame* zu *Poitiers* ist ein glänzendes Beispiel solcher Richtung. In der *Normandie* bildet sich unter Einflufs des skandinavischen Elements ein besonderer Typus aus; die Konstruktion ist zunächst überall schlicht und klar durchgebildet, der Plan einfach. Nach der Eroberung Englands tritt im Gewölbebau ein System zu Tage, welches sich dem gotischen Charakter nähert. In den Seitenschiffen waren Kreuzgewölbe üblich, die Emporen überdachte man zum Teil, wie im Süden, durch halbe Tonnenwölbung — jetzt führt das Hauptschiff meist Kreuzgewölbe, und zwar nicht blofs, wie an rheinischen Kirchen, in Quadratform und vierteilig, sondern in sechs Kappen zerlegt, indem vom mittleren Pfeiler ein Quergurt sich hinüberspannt. Das Gewölbe über der Vierung des Kreuzes ist erhöht und trägt acht Kappen; dahinter folgt noch ein sechsteiliges und dann eine von Bogenstellungen mehrfach durchbrochene



Bild 172. Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand. Choransicht.

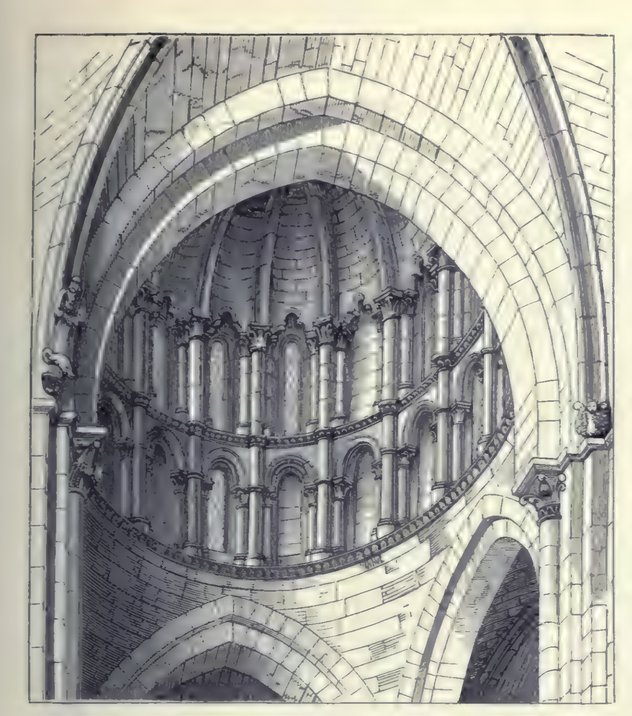


Bild 173. Die Kathedrale zu Salamanca. Gewölbe.

Apsis. Die Klosterkirche *S. Trinité* und *S. Etienne* zu *Caen* lassen diese Konstruktion hervortreten.

Spanien unterlag in südlichen Provinzen maurischer Kultur, welche nur langsam christlichem Element Raum gab. Mit dem steten Vordringen glaubenseifriger Herrscher trat auch die Baukunst wieder in ihren alten Besitz, und zwar unter Einflufs südfranzösischer Werke und unter Führung dortiger Meister: daher Tonnengewölbe und Pfeilerbau. Das hervorragendste Denkmal des 12. Jahrhunderts, die berühmte Wallfahrtskirche *Santiago de Compostela,* lehnt sich durchaus an S. Sernin zu Toulouse an. Neben dreischiffigem Querhaus finden sich hier Chor mit Umgang und Kapellenkranz, dazu eine Vorhalle und stattliche Portale; die reichgegliederten Pfeiler des tonnengewölbten Mittelraumes erinnern an gotische Struktur. Durchgebildet erscheint auch die Kirche *S. Isidoro* zu *Leon* mit der Grabkapelle spanischer Könige. Neben den Mustern Frankreichs treten bei einigen Kirchen zu *Segovia* auch originale Formen auf *(S. Millan)*, indem sich an die Seitenschiffe Portiken anlehnen. Die Fassade ist hier sehr einfach. Der späteren Blütezeit gehören: die Kathedrale von *Salamanca,* wo sich schon der Spitzbogen hervordrängt, mit Kuppel über der Vierung (Bild 173) und ohne Kapellenkranz; die Kathedralen von *Zamora, Tudela* und *Tarragona.*

Italien. Rascher als auf dem alten Kulturboden Italiens hatte die Kunst im Norden ihren Pfad geebnet. Papst Hadrians und Leos III. Bemühungen versprachen wohl das Aufdämmern eines neuen Tages, aber die Zerrüttung des Landes war allzu tiefgehend. Endlich hatte Karl der Grofse die Langobarden gedemütigt und die päpstliche Macht befestigt. Hoffnungsfreudig schaute das Land auf jenes Bündnis des rö-

mischen Kaisers deutscher Nation; aber seine Nachfolger liefsen diesen Glauben an fränkische Übermacht stets mehr erlöschen. Sicherung des Nächsten lenkte ab vom gröfseren Ziel; man begnügte sich auf dem



Bild 174. Kanzel im Dom zu Ravello. Cosmatenarbeit. (Phot. Sommer.)

Kunstgebiet, das Alte zu stützen, auszubessern: bis ins 13. Jahrhundert hielt man fest an der Basilika, zu deren Aufbau antike Spolien dienen mufsten. Infolge Herstellens mit Fragmenten, welche man in Rom auch beim Profanbau nutzte (Haus des Crescentius), sowie des Zer-

sägens von Marmor zum Schmuck für Wände und Fufsboden bildete sich eine dekorative Technik aus, welcher die Familie der *Cosmaten* ihre höchste künstlerische Ausprägung giebt (Bild 174). Was Rom an Säulen, Tabernakeln, Chorschranken, Ambonen, Kathedren jenes Stils in Kirchen und Kreuzgängen aufweist (S. Maria in Cosmedin, S. Clemente, S. Lorenzo, S. Giovanni in Laterano, S. Paolo fuori le mura), schmückt reizvoll und malerisch die an sich strenge Architektur. Aber während man zu Rom am altchristlichen Typus festhielt, sind aufserhalb, namentlich in Küstenländern, fremde Einflüsse wirksam, so dafs auf Italiens Boden



Bild 175. Der Dom und Campanile zu Pisa.

gröfsere Verschiedenheit der Architekturgruppen sich hervorkehrt als anderwärts. *Toskana* hielt zwar auch am Grundplan der Basilika fest, bildete sie aber doch, und zwar meist in edlem Material und mit Beibehaltung der Flachdecke, im Rundbogenstil aus. Die mächtige Stadt *Pisa* gab in ihrem *Dom* (1063) das Muster (Bild 175): eine fünfschiffige Anlage mit dreiteiligem Querhaus wird über der Kreuzung durch elliptische Kuppelwölbung bedacht, während der Mittelraum des Querhauses in Apsiden endigt. Granitsäulen tragen die Arkaden; alles Detail ist klassischem Vorbild nachgeahmt; wechselnde Lagen von dunklem und weifsem Marmor überziehen den Wandkern; an der Fassade öffnet sich eine vierfache Reihe von Säulengalerien. Nicht glücklich für den Stil erscheint die elliptische Über-

wölbung des Zentrums. Das *Baptisterium*, 1153 von Diotisalvi erbaut, trägt ebenfalls eine Kuppel; dazu kommen Umgang und Emporen. Im Jahre 1174 folgte der berühmte *Campanile,* dessen Schiefe nicht beabsichtigt war, sondern durch Nachgeben der Fundamente und Fortbau auf solcher Basis zu stande kam. Auch er ist, wie die Domfront, mit Säulengalerien umzogen. Nach jenen Vorbildern richteten sich die Nachbarstädte *Lucca* (S. Frediano, S. Michele) und *Pistoja.* Einen wahrhaft vornehmen Stilcharakter präsentieren die Bauten in *Florenz*: hier ist es besonders die



Bild 176. S. Miniato al Monte bei Florenz. Querschnitt.

Kirche *S. Miniato al Monte* (Bild 176), jene Perle romanischen Stils in Italien, deren Marmorfassade, mit Halbsäulenstellung und Arkaden, oben Pilastern und Gebälk, schon von fern den Besucher anzieht und fesselt. Im Innern wechseln Pfeiler (aus vier Halbsäulen) mit Säulen; unter dem Chor eine Krypta. Nicht minder edel erscheint das *Baptisterium* neben dem Dom, ein achteckiger Kuppelbau mit korinthischen Säulenstellungen und oberem Geschofs ionischen Charakters. Prägt sich in jenen Werken Toskanas antikisierender Stil aus, so finden wir dagegen in den einst von Langobarden regierten Provinzen *Oberitaliens* eine gröbere, phantastische Richtung, welche sich dem transalpinen Bauwesen zuneigt;

auch Backstein kommt hier zur Verwendung. Hervorragende Monumente Oberitaliens sind: der *Dom* in *Modena*, 1099 begonnen, dreischiffig, ohne Querhaus, in drei Apsiden endigend, mit Krypta. Das Äufsere zeigt offene Galerien, über dem Portal ein stattliches Radfenster, dazu wohlgegliederte Fassade. Ähnlichen Typus bietet *S. Zeno* in *Verona*, indem Wechsel von Säulen und Pfeilern sowie das System der Stützen auch die Absicht des Wölbens vermuten läfst. Dagegen zeigt *S. Ambrogio* zu *Mailand* im Umbau des 11. Jahrhunderts dreischiffige Anlage mit Kreuzgewölben, überhaupt entwickelte Architektur; die Kirche besitzt noch ein Atrium; über dem letzten Gewölbe im Mittelraum steigt die Kuppel auf. Ein durchgebildetes Kreuzschiff mit Kuppel finden wir im *Dom* zu *Parma*. Auch *S. Michele* in *Pavia* ist eine gewölbte Basilika und besitzt Emporen über den Seitenschiffen. In jene lombardische Baugruppe reihen sich ferner: die *Dome* zu *Cremona*, *Ferrara* und *Novara*, sowie *S. Pietro* in *Bologna*. Zu jener Architektur gehört auch ein ungeteilter Fassadengiebel. Selbständige *Baptisterien* finden wir in *Parma*, *Cremona*, *Arsago*. Byzantinische Einwirkung macht sich in Venedig, Unteritalien und Sizilien geltend. *Venedig*, durch Verkehr mit dem Osten und den sich häufenden Reichtum zur Üppigkeit geführt, läfst in *S. Marco* (Bild 177, 178, S. 188) jenen fremdartig malerischen Bau erstehen, dessen Einzelheiten ihn zur Kunstkammer Italiens stempeln. Ursprünglich war neben dem Palast 829 eine Kapelle für die Reliquien des hl. Markus errichtet worden, die 976 abbrannte und unter dem Dogen Orseolo in einem Prachtbau Ersatz fand, welchen Dom. Contarini 1073 vollendete, während unter Selvo (1071—1084) Marmorbelag und Mosaiken hinzukamen. Grundplan ist das byzantinische Kreuz, in der Mitte und an den Endpunkten mit Kuppeln überdacht und von Seitenschiffen umgeben. Mächtige Pfeiler mit breiten Gurtbogen tragen die Wölbung; Säulen dazwischen stützen die Emporen; am Ende des Langhauses treten drei Apsiden hervor. Mit byzantinischer Anlage harmoniert der reiche Innenschmuck goldstrahlender Mosaiken, welche hier im Dienste grofser Bauformen wirksam sind. Um den vorderen Teil des Langhauses zieht sich eine überkuppelte Halle bis an den linken Kreuzarm, während rechts zwei Kapellen auftreten; tiefgehende Nischen öffnen diese Halle. Nach

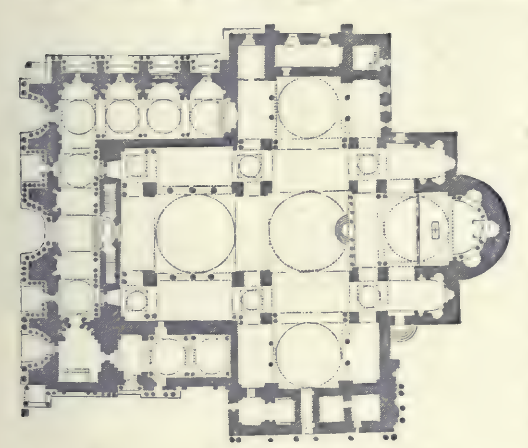


Bild 177. S. Marco zu Venedig. Grundrifs.

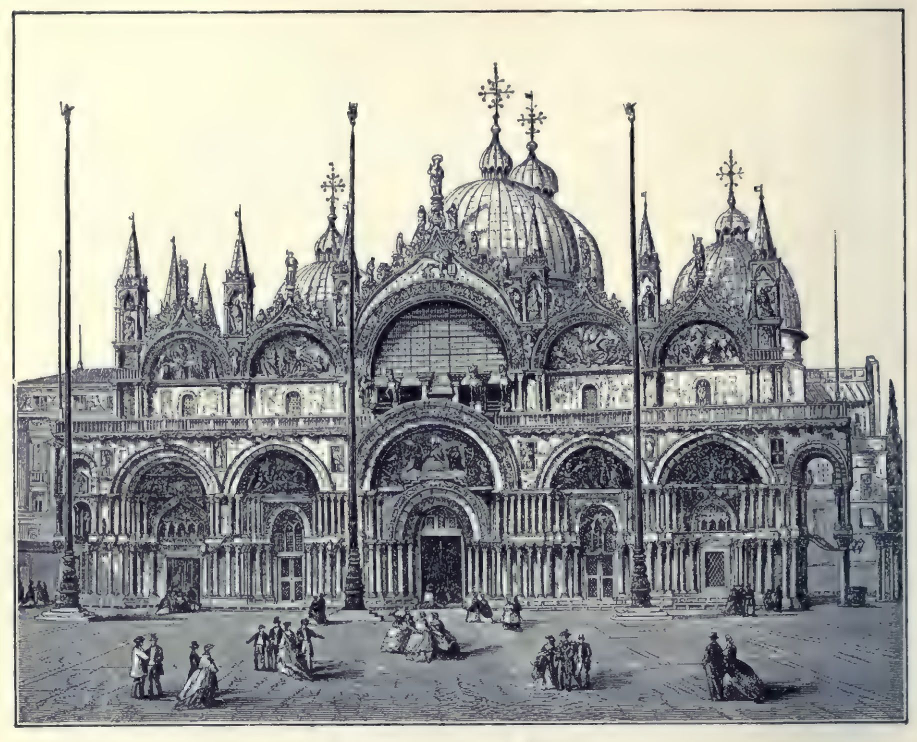


Bild 178. S. Marco zu Venedig.

oben endigt die Mauer in spätgotischen Giebelkrönungen, von kleinen Türmen mit Statuen flankiert. Halle und Fassade besitzen ebenfalls musivische Dekoration. Leider hat dieser edle, phantasiereiche Bau durch moderne Renovation, d. h. gefühlloses Abputzen der antiken Patina, sehr gelitten. Im *Süden* Italiens: *Kalabrien, Otranto, Sizilien,* war griechisches Element noch wirksam; zahlreiche Basilianerklöster und Einsiedeleien hatten sich dort in ihrer Originalität konserviert, wie zu Tarent, Rossano. Sizilien gehörte bis zum 6. Jahrhundert dem östlichen Reich und stand unter einem fast unabhängigen Patricius. Trotzdem verlor sich in jenen Gegenden keineswegs die lateinische Form der Basilika, sondern kehrte, vermengt mit normannischem Charakter, in den Domen von Amalfi, Salerno, Ravello immer wieder. Der Dom von *Salerno* (1080) zumal bewahrt mit seiner Fülle antiker Säulen den Eindruck einer altchristlichen Kirche; hier, wie am Dom zu *Trani,* finden sich auch grofsartige Krypten. Mit reichem Fassadenschmuck prangt der Dom in *Troja;* wir finden in jenen Kathedralen aber auch herrliche Dekoration (Cosmatenwerk) an Kanzeln, so zu Ravello (vgl. Bild 174, S. 184) und Sessa. Maurischer Einflufs giebt sich in der Überhöhung von Rund- und Spitzbogen zu erkennen, wie die Vorhallen der Dome zu Amalfi und Salerno darthun, während

die Verbindung von Doppeltürmen mit der Fassade dem nordischen Stil angehört.

In *Sizilien* trat durch die Eroberung der Normannen ein frisches Element zum griechisch-maurischen hinzu, dessen Anwesenheit auch in Kunstdenkmälern sich bemerklich macht. Glänzend zwar und farbenprächtig, aber ohne einheitlichen Charakter, reflektieren diese nur im Gesamtbilde das Wesen jener Völker. Die *Kathedrale* von *Messina,* 1098 durch den Grafen Roger begonnen, führt noch den Rundbogen, wenn auch mit hufeisenartiger Schwingung, und an den Apsidenfenstern tritt das normannische Zickzackmuster auf. An der Kirche *del S. Carcere* zu *Catania* sieht man ein dem Dome jener Stadt entliehenes Portal abendländischer Form; selbst der kleine Bau *La Nunziatella* in *Messina* zeigt die Apsis in nordischer Weise mit rundbogigen Arkaden gegliedert. An den Ruinen der Kirche des Maniares bei Bronte am Ätna begegnet uns ein edles Portal frühnormannischen Spitzbogenstils (1174). Im Westen der Insel, wohin die Eroberer zuletzt kamen, sind maurische und byzantinische Weise noch lebendig, während im Grundplan die Basilikenform durch den lateinischen Klerus ihr Recht behauptet. Aber die Form des Spitzbogens, das Dekorieren der Wände innen und aufser-



Bild 179. Die Klosterkirche zu Monreale. Inneres. (Phot. Sommer.)

halb mit Schriftstreifen, das Auftreten von Stalaktitenzwickeln am Gewölbe zeigen arabisches Element. Alle Kirchen im Westgebiet der Insel gehören auch schon dem 12. Jahrhundert an, wo die Könige mit byzantinischer Tracht (gefunden in ihren Gräbern zu Palermo) ähnliche Hofsitten annahmen. Die Blüte sizilischer Kunst fällt unter die Regierung Rogers II. und der beiden Wilhelm; ihre vornehmsten Werke sind die *Schlofskapelle* zu *Palermo* (1129—1140) und die *Klosterkirche* von *Monreale*, 1189 vollendet. An sie reihen sich die *Kathedralen* von *Cefalù* (1132) und von *Palermo*. Die berühmte *Capella palatina*, eine dreischiffige Basilika mit ebensoviel Apsiden und Kuppel über dem Presbyterium, nimmt mit ihrer gedämpften Pracht des Goldes und der Mosaiken die Phantasie unwiderstehlich gefangen. Als ein stolzer, majestätischer Bau erhebt sich die Klosterkirche von *Monreale* (Bild 179, S. 189), 1174 durch König Wilhelm II. gegründet, mit dreischiffigem Langhaus, Querschiff und drei Apsiden, einer durch zwei Türme begrenzten Fassade und edlem Mosaikenschmuck im Innern. Auf maurischen Stalaktiten ruht der offene Dachstuhl; prächtig wirken die Säulen von violettem Granit mit Basen und Kapitälen aus weifsem Marmor. Nur unvollständig ausgebildet präsentiert sich das Kreuzschiff, welches zwar etwas breiter auftritt als das Langhaus, aber doch seiner liturgischen Bedeutung nach zum Chor gehört. Die Seitenhallen erscheinen hoch im Verhältnis und werden durch schmale Fenster beleuchtet. So lassen diese schlichten, eng gegliederten Architekturformen das malerische Element des Bilderschmuckes voll zur Geltung kommen. Unvergleichlich wirkt mit seiner Fülle von gekuppelten Säulen aus weifsem Marmor der ausgedehnte Klosterhof von Monreale, ein würdiger Annex jener majestätischen Kirche.

Die Pracht solcher Bauten nötigte den Zeitgenossen Bewunderung ab: Papst Lucius III. hebt in seiner Bulle von 1182, worin er der Basilika von Monreale bischöfliche Rechte gab, lobend hervor, «dafs der König dem Herrn jenen Tempel errichtet, würdig grofser Teilnahme, der seit den Tagen des Altertums nicht seinesgleichen habe». Der Chronist Riccardus a S. Germano fügt hinzu, dafs kein anderer Fürst seiner Zeit etwas Ähnliches vollbrachte. Nicht karger im Rühmen jener Bauten sind arabische Reisende. Frühere normannische Kirchen in Palermo, wie S. Giovanni degli Eremiti; la Martorana, vom Grofsadmiral Georgios Antiochenos erbaut, nähern sich mehr dem byzantinischen Typus. Aus dem Orient kam überhaupt Sizilien mancherlei Anregung zu: vermutlich sind auch die Mosaiken in den Domen von Monreale und Cefalù, sowie in der Martorana und der Capella palatina, von byzantinischen Künstlern gefertigt; wenigstens stand die Schule unter solcher Leitung, wie griechische Inschriften darthun. Jüngere Bildwerke lassen aber auch ein italienisches Element erkennen. So bietet Palermo im 12. Jahrhundert durch malerischen Wechsel in Kunstformen ein die Phantasie umstrickendes Bild. Und doch ist das hier von normannischen Fürsten begründete Leben

mehr eine Episode als von historischer Bedeutung für die Kunstentwicklung Italiens überhaupt. Nicht einmal in Apulien und Kalabrien kam der Spitzbogen nordischen Stils zur Anwendung, und jene glänzende, fremdartige Blüte der Architektur steht vereinzelt ohne tiefere Wurzeln im Volksgeist, nur das Produkt einer Hofkunst, original in Duft und Färbung.

ROMANISCHE SKULPTUR UND MALEREI. — Durch die ganze romanische Epoche hin erstreckt sich der Einflufs altchristlicher Vorbilder und antiker, in jenen erhaltener Elemente, sowohl in Anordnung der Komposition als in idealer Gewandung. Dazu kommt enger Verband mit dem Wesen der Architektur, einem Stilgesetz, welches die mittelalterliche Kunstdarstellung vor dem Fall in das Wilde, Rohe ungeübter Naturalistik schützte. Erst nachdem der Geist nordischer Völker sich mit antikisierender Form und ihrem Gedankeninhalt befreundet, ihn mit der Religion in das Bewufstsein aufgenommen, wuchs originales Empfinden und bildeten sich die Laute originaler Kunstsprache. Am Beginn des 11. Jahrhunderts waltet noch die Richtung karolingisch-ottonischer Epoche, dann wird ein Gärungsprozefs, eine Entartung sichtbar unter dem Drängen innerer Kraft; ja die Herrschaft über das Erworbene scheint sich zu verlieren. Daraus projiziert sich mehr und mehr jener ernste, feierliche Typus romanischer Kunstgebilde, unterschieden zwar nach nationalen, ja selbst engeren Grenzen und bedingt aufser durch Naturanlage auch durch Wahl des Stoffes. In Deutschland vollzog sich unter dem Schutz sächsischer Kaiser als Erben des römischen Imperatorentums ein Aufschwung volkstümlichen Wesens, und durch den Zug nach Italien kam mancher frische Eindruck von dort über die Alpen. Den Kleinkünsten lieferten byzantinische Werke der Elfenbeintechnik, Goldschmiedekunst, Malerei und Weberei, welche durch Handel oder Kreuzritter eingeführt wurden, vielfache Muster. Mit welchem Eifer man in den Klöstern solchen nachstrebte, erfahren wir aus der «Schedula diversarum artium» des Benediktiners Theophilus, wo er eingangs seiner Abhandlung bemerkt: «Ersehne mit Begier diese Aufzeichnung verschiedener Künste, durchlies sie mit treuem Gedächtnis, umfasse sie mit ganzem Herzen. Wenn du sie dann fleifsig durchforschest, wirst du finden, was nur Griechenland von mancherlei Farben und deren Mischungen besitzt; was Toskana von Geschick in Elektren und Verschiedenheit im Niello kennt; was Arabien von Schmiedearbeit, Gufswerk oder Schabekunst auszeichnet; wie das so berühmte Italien seine Gefäfse, Gemmen und Elfenbeinskulpturen mit Gold (und Silber) ausschmückt; was Frankreich an kostbaren Fenstern liebt; welche Ziele das in Gold-, Silber-, Kupfer-, Eisen-, Holz- und Steinarbeit tüchtige Deutschland anstrebt» (lib. I, praef.).

Die *Elfenbeintechnik* wurde in der romanischen Epoche mit Vorliebe an zierlichen Altären, Buchdeckeln und Reliquiarien geübt, aber

auch für weltliches Gerät beansprucht, so für Jagd- und Trinkhörner. Wo byzantinische Muster vorlagen, gestaltet sich das Werk edler; indes zeigt sich auch für dieses Gebiet originale Auffassung, wie z. B. *Tutilos Relief* am «Evangelium longum» in S. Gallen darthut (Bild 180). Viele solcher Arbeiten sind in Museen, Bibliotheken, auch in manchem Kirchenschatz bewahrt, so jenes schöne *Diptychon* aus der Zeit Ottos II. und seiner Gemahlin Theophano: Christus, wie er segnend die Hände dem Fürstenpaar auflegt (Paris, Museum Cluny). Ein Reliquiar mit plumpen Darstellungen aus dem Leben des Herrn findet man in der Schlofskirche zu Quedlinburg; *Reliefs* auf dem Codex von Echternach (Gotha), in der Bibliothek zu Würzburg, den Museen von Bonn und Köln. Von gröfserem Wert sind die Produkte des *Metallgusses* und der mit dem Reliquienkult emporwachsenden *Goldschmiedekunst*, über deren Technik sich Theophilus in seiner Schedula recht eingehend äufsert. Schon am Beginn des 11. Jahrhunderts ist zu Corvey der Erzgiefser Gottfried beschäftigt; Bischof Willigis läfst eine eherne Thür anfertigen; etwa gleichzeitig entsteht die Grabplatte des Erzbischofs Gisilerius († 1004) im Dom zu *Magdeburg*. Neben Willigis von Mainz waren die Bischöfe *Meinwerk* von Paderborn und *Bernward* von *Hildesheim* Pfleger des Erzgusses; zumal an letzteren ketten sich hervorragende Denkmäler, so die 1015 aufgerichtete *Thür* des *Domes*, mit 16 Reliefbildern in naiver Auffassung und ohne Rücksicht der Kompositionsgesetze antiken Stils (Bild 181). Merkwürdiger noch ist eine unter Bernward gegossene *Säule* (Bild 182), ehemals Postament des Kreuzes im Domchor, mit Szenen aus der Geschichte des Herrn, deren spiralige Anordnung sicher den Reliefs der Trajanssäule in Rom entlehnt wurde. Nach 1050 entstand die *Erzthür* am *Dom* zu *Augsburg*, mit Darstellungen symbolischen Charakters von ziemlich lebhaftem Wesen und nicht ohne Reminiscenz an die Antike (Bild 183). Da der kunstsinnige Bischof in Italien reiste und vieles durch Zeichner kopieren liefs, ist das



Bild 180. Von Tutilos Elfenbeintafel zu S. Gallen: S. Gallus.



Bild 181. Von der Bronzethüre des Domes zu Hildesheim: Christus vor Pilatus.

wohl erklärlich. Der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gehören: die *Bronzefigur* im Dom zu *Erfurt* (Leuchterträger) sowie die eherne *Grabplatte Rudolfs von Schwaben* daselbst. Mit noch besserem Erfolge wird die Metalltechnik bei Geräten verwendet, so bei Leuchtern, Lichtkronen, Rauchfässern, Wassereimern, kleinen Glocken etc., deren Formwesen mehr Stilgefühl ausspricht. Zu den ältesten *Leuchtern* gehören jene unter Bernward entstandenen der Magdalenenkirche zu *Hildesheim* und ihnen sehr ähnliche in *Kremsmünster*. Treffliche Dekoration bietet der kolossale siebenarmige Lichtträger der Stiftskirche zu *Essen* (um 1000), dem sich ein Kandelaberfufs im Dom zu *Prag* an die Seite stellt. Auch hier waltet nordische Symbolik phantastischer Tierwelt: der Kampf des Lichtes mit der Barbarei und den Mächten der Finsternis. Andere Leuchter im Dom zu *Braunschweig*, in *Rheims*. Ein romanisches *Weihwassergefäfs* in Kesselform, mit Apostelbildern in Rundbogen, bewahrt die Sakristei der Stiftskirche zu *Berchtesgaden* (Bayern). In der Gegend von *Dinant* an der Maas (Flandern) entwickelte sich eine Schule der Metalltechnik von besonderem Ruf. Aus ihren Produkten erhielt sich in der Bartholomäuskirche zu *Lüttich* ein für das Kloster Orval um 1112 durch Lambert Patras gegossenes *Taufbecken:* es ist rund und wird von zwölf Stieren getragen; an der Wölbung treten fünf zur Taufe passende Darstellungen hervor, welche durch natürliche Art, schlichte und edle



Bild 182. Die Bernwardssäule zu Hildesheim.



Bild 183. Von der Erzthüre des Domes zu Augsburg. (Nach Merz.)

Gewandmotive sich auszeichnen. Ein anderes solches Werk findet man im Dom zu *Osnabrück*, ein drittes, noch reicheres, im Dom zu *Hildesheim* (Bild 184), durch sehr lebendige Motive ansprechend. Derselben Epoche entstammen auch die ehernen *Thüren* des Domes zu *Gnesen* und die sogen. *Korsun'schen* in *Nowgorod.* Mit dem 12. Jahrhundert nimmt die Skulptur bessere Formen und einen geregelten Stil an, welcher mit architektonischer Ausbildung zusammenhängt. Es treten nun *Steinwerke* bedeutsam hervor, und ein selbständiger Ausdruck macht sich geltend. Das älteste solcher Art ist jenes bekannte *Relief* der Kreuzabnahme an den *Externsteinen* in Westfalen (um 1115), eine würdevolle Komposition mit den antiken Bildern von Sol und Luna, einer etwas zu langen, aber nicht unedeln Heilandsfigur und dem schönen Motiv der das Haupt des Sohnes umfassenden Mutter. Die über dem Kreuz schwebende Gestalt mit Fahne und Kreuznimbus, ein Kind auf den Armen tragend, bedeutet nichts anderes als die mit der Gottheit vereinte Seele Christi. Unter dem Kreuz das vom Drachen umschlungene erste Menschenpaar. In *sächsischen* Landen treten nun die Anfänge einer bis in das 13. Jahrhundert sich fortsetzenden Schule ans Licht, deren Bildwerke aus Stein oder Stuck den Charakter ruhigen Ernstes, architektonischer Feierlichkeit trotz vieler Mängel der Körperbildung ausprägen. Zu den ältesten mögen die Reliefs an der Kirche zu *Gernrode*, dann jene zu *Gröningen* bei Halberstadt gehören, Christus und die Apostel darstellend; später sind die Skulpturen an der Chorbrüstung der Liebfrauenkirche zu *Halberstadt*, zu *Hamersleben* und die stehenden Figuren in S. Michael zu *Hildesheim.* Den Ausdruck feierlicher Gröfse tragen schwebende Engel der Klosterkirche zu *Hecklingen* an sich. Sehr edel behandeln die Kanzelreliefs in der Kirche zu *Wechselburg* das Geheimnis der Erlösung mit ihren Vorbildern. Der Mitte des 15. Jahr-



Bild 184. Taufbecken im Dom zu Hildesheim.

hunderts mögen die plastischen Werke an der *Goldenen Pforte* zu *Freiberg* entstammen (Bild 185), deren ernste Symbolik durch Züge freier Anmut und Lieblichkeit verklärt wird. Ähnliche Tendenz offenbart sich auch in



Bild 185. Von der Goldenen Pforte zu Freiberg: Anbetung der Könige.

den Reliefs der östlichen Chorschranken im Dom zu *Bamberg*, während süddeutsche Skulpturen, wie jene an der Galluspforte des Basler Domes oder an der Kirche zu Schöngrabern in Österreich, noch in früher Starr-

heit gebunden sind. Interesse wecken die Reliefs im alten Kreuzgang der Kirche S. Zeno bei *Reichenhall* (Bayern), einen Kaiser (Karl d. Gr.?) nebst Objekt aus der Tierfabel darstellend (symbolisch), und die Übergabe der Schlüssel an Petrus (defekt); auch die sehr phantastischen Kapitäle im Kreuzgang der Stiftskirche zu *Berchtesgaden*.

England besitzt nur eben Anfänge wirklicher Plastik an Bogenfeldern der Portale und an Konsolen. Mehrere Taufsteine, so jener zu *Winchester* aus schwarzem Marmor, tragen Reliefs barbarischen Charakters. Der Hochkreuze ist schon früher bei der karolingischen Epoche gedacht worden.



Bild 186. Tympanon von S. Trophime zu Arles.

In *Frankreich* sind es die südlich der Loire gelegenen Provinzen, wo sich reger Sinn für plastische Thätigkeit bemerklich macht. Die Provence war ja auch im Besitz antiker Monumente, und so konnte man den Anschlufs an solche Vorbilder festhalten; dies wird aus den Fassaden von *S. Gilles* (Departement Gard), S. Trophime in *Arles* (gegen 1154) ersichtlich, deren Reichtum und Ausführung geübte Technik darthun (Bild 186). Jene südliche Schule hat auch in der Auvergne, zu *Clermont*, an Notre Dame du Port Werke ihres Meifsels hinterlassen. Gegen Westen und Norden hin bekommt die Skulptur einen andern Typus: man begnügt sich nicht mehr mit dem Wesen spätrömischer Plastik, sondern strebt nach Vertiefung und lebhafter Formsprache. Die von Cluny ausgehende Richtung Burgunds mag durch den hier gepflegten religiösen Sinn be-

fördert worden sein. Das gewaltige Mutterkloster ist zwar zerstört; aber die Abteikirche zu *Vézelay* bei Avallon führt in dem nach 1120 erbauten Schiff Kapitäle mit historischen und phantastischen Gruppen, am westlichen Portal neben grofsen Apostelfiguren im Bogenfeld das Relief eines thronenden Christus. Das Manierierte in Gesten, die strichelnde Zeichnung der Haare und Gewänder bieten zwar Unerfreuliches; der Christus im Tympanon aber ist trotzdem von einer gewissen Feierlichkeit und Gröfse. Übrigens möchte jene Neigung zur Spirallinie im Faltenzug, an den Gelenken des menschlichen Körpers, mit germanischer Holzschnitzerei zusammenhängen; denn es scheint sicher, dafs die alten Burgunder solche kannten. Das bedeutendste Werk ist die Skulptur am Bogenfeld der Kathedrale von *Autun:* ein jüngstes Gericht mit zwar überlangen Figuren, aber als Komposition lebendig und phantastisch. Im Westen Frankreichs bildet *Toulouse* Hauptsitz einer Schule. Auch dort regt sich, wie die Skulpturen in *Souillac* und *Conques* darthun, trotz mancher Starrheit der Gebilde ein das Schema durchbrechender Zug von Lebenskraft. Je weiter wir nach Norden fortschreiten — in den Provinzen Guienne, Saintonge, besonders im Poitou —, desto üppiger und kühner wird jene Richtung, desto naturalistischer aber auch die Formsprache: so an der Kathedrale von *Angoulême,* wo das Arabeskenhafte in der Komposition vorwaltet; an Notre Dame la grande zu *Poitiers;* an der Kirche zu *Civray,* mit Tiergestalten und Verschlingung derselben fast wie in der irischen Buchmalerei. Im *Süden* war römisches Idiom überwiegend, und man hielt an äufserlicher Nachahmung der Antike fest, während im eigentlichen Francien das germanische Element zu stark blieb, sich jener Tradition zu unterwerfen. Die Normandie, mit skandinavischer Einwanderung durchsetzt, hielt den Sinn für das Linienspiel der Ornamentik fest, welches alles ernstere Kunstbilden ausschlofs. In der mittleren Zone waren beide Richtungen vertreten, und es entwickelt sich hier zuerst ein neues Wesen der Plastik, jedoch mit dem Gegensatz des Ostens und Westens, der Schulen von Burgund und Aquitanien.

Die *Goldschmiedekunst* bildet in romanischer Epoche an Altären, Kultgefäfsen, Kreuzen, Reliquiarien, Buchdeckeln ihre Fertigkeit des Treibens, Ziselierens, des Filigrans, Niellos und Emails zu hoher Blüte aus, wobei Plastik und Malerei sich die Hand bieten. Das *Email,* durch byzantinische Vorbilder angeregt, ward namentlich in Köln, Trier und den andern Diözesen des damaligen Lotharingiens heimisch; seine Hauptstätte wurde *Limoges.* Während man aber in Byzanz das Zellenemail pflegte, welches durch Auflöten von Goldstreifen auf eine Platte und Ausfüllen der Räume mit farbigem Schmelz hergestellt wird (émail cloisonné), machten deutsche Arbeiter die Erfindung, den Untergrund selbst zu vertiefen und den Umrifs der Zeichnung stehen zu lassen: es ist dies das sogen. Grubenemail (émail champlevé), wie es die Kunstschulen am Rhein übten. Beide Richtungen, die rheinische und die westfranzö-

sische (Limoges), bestanden längere Zeit, in Kolorit und Zeichnung verschieden. Übrigens kam diese Technik zu Limoges in profane Hände, während sie in Deutschland bei den Klöstern verblieb. Prachtwerke der Goldschmiedekunst sind: das *Kreuz* in der Stiftskirche zu *Essen;* das *Bernwardskreuz* in der Magdalenenkirche zu *Hildesheim;* das goldene *Antipendium* aus dem Dome zu *Basel* in Paris (Museum Cluny), eine Stiftung Kaiser Heinrichs II., mit der Darstellung Christi, der drei Erzengel und S. Benedikts unter zierlichen Arkaden (Bild 187); der *Verduner Altar* zu *Klosterneuburg* bei Wien, 1181 von Meister Nikolaus in Verdun gefertigt und zwar aus 51 vergoldeten Erztafeln zusammengesetzt, mit Szenen des Alten und Neuen Testaments (in vertieftem Umrifs), worin der typologische Bilderkreis des Mittelalters zur Darstellung kommt. Dem 12. Jahrhundert gehören auch jene prächtigen *Reliquienschreine* an, welche in Architekturform sich aufbauen, mit Edelsteinen, Gemmen, Email und Filigran besetzt. Berühmt sind die Schreine im Dom zu *Osnabrück*, im Münster zu *Aachen* und in *Köln*, letzterer für die Reliquien der drei Könige des Morgenlandes, ein Prachtwerk mit sitzenden Figuren unter Arkaden und überreich an Juwelenschmuck. Nicht minder glänzend präsentiert sich der *Sarkophag* der hl. Elisabeth in ihrer Titularkirche zu *Marburg*.



Bild 187. Goldene Altartafel aus dem Münster zu Basel. Museum Cluny zu Paris.

Die *Buchmalerei* hält zunächst noch an karolingisch-ottonischer Weise fest. Unter Heinrich II. ersteht aber mit dem Bistum Bamberg auch eine gelehrte Schule nebst Bibliothek, welcher Handschriften aus deutschen und italienischen Klöstern zuflossen. Damit hängt auch die Pflege der Illustration zusammen (Bild 188). An der Spitze hier illuminierter Codices steht das *Evangelistarium* in *München* (K. B. cim. 57), durch Widmungsbild und Verse beglaubigt, mit trefflichen Evangelisten- und einigen Marienbildern. Ein *Missale* daselbst (cim. 60) zeigt auf dem Anfangsblatt Heinrich II. von Christus gekrönt, während zwei herabschwebende Engel ihm Schwert und Kreuzstab reichen und die hll. Ulrich und Emmeram seine Arme stützen. Auf dem zweiten Widmungsblatt ist die Szene aus dem sogen. Goldenen Buch von St. Emmeram bis zum Detail kopiert. Im Skriptorium dieses durch strenge Ordnung berühmten Klosters zu Regensburg mögen auch noch andere Werke der Buchmalerei für Heinrich entstanden sein. Ein *Psalterium* in *Kassel* (M. th. 4°. N. 15), von der Hand eines Markus, kaiserlichen Kaplans, ist durch feine Initialornamentik bedeutsam. Hierzu gesellt sich noch das *Münchener Evangeliar* (cim. 59), mit der seltenen Dar-

stellung Christi auf dem Lebensbaum und reich gebildeten Kanontafeln. Schenkung Heinrichs mag auch jenes Bamberger Missale gewesen sein (A. II, 52), dessen 20 Bilder legendarische Stoffe enthalten; ferner ein von der Äbtissin Uota des Klosters Niedermünster zu Regensburg gestiftetes *Evangelienbuch* (München, K. B. cim. 54) und der Kommentar zum Hohen Liede wie zu Daniel in Bamberg. Ersteres Werk läfst in Darstellung der Hierarchie und der Kreuzigung byzantinische Vorbilder anklingen, ist auch reich an allegorischen Motiven: der Erlöser am Kreuz, bärtig, mit Purpurgewand und Stola, irischer Kalligraphie ähnlich seltsam verschlungen, ist von den Gestalten Vita und Mors flankiert; aufser-



Bild 188. Aus dem Bamberger Evangeliarium: Krönung Heinrichs II. und Kunigundens. (Nach Kobell, Kunstvolle Miniaturen.)

dem erblickt man die flüchtende Synagoge und die Kirche mit Fahne und Kelch, dazu Sol und Luna in Medaillons.

Die *sächsische* Miniaturkunst ist genügend aus den unter Bernward von *Hildesheim* entstandenen Werken zu schätzen, obgleich ihnen besonderer Schulcharakter mangelt. Aber es wird der karolingische Stil sowohl im Ornament als im Figürlichen noch beachtet. Hervorragender Skriptor und Maler war hier der Diakon Guntbald, dessen Namen das 1011 für Bernward geschriebene *Evangeliar* im Domschatz zu *Hildesheim* führt, sowie ein 1014 vollendetes *Missale*. Das bedeutendste Werk jenes Skriptoriums ist aber ein *Evangeliar*, für welches Bernward selber den kostbaren Einband lieferte, vielleicht auch die Illustration, denn Thangmar bezeugt ausdrücklich, dafs der kunstfertige Bischof

Malerei übte. Unter den biblischen Szenen gleichen manche den Reliefs an der Domthüre. Auch nach Heinrichs II. Tode wird diese Richtung der Buchmalerei fortgesetzt. Auf Konrad weist das *Goldene Buch* im *Eskurial,* mit den Bildern von Heinrich III. und Agnes. An Heinrichs III. Namen knüpft sich das jetzt in *Bremen* aufbewahrte, in Echternach gefertigte *Evangeliar,* dessen Bilder mit der Egberthandschrift Zusammenhang besitzen. Im südlichen Deutschland produzierten *Tegernsee* und *Nieder-Altaich* Werke, in denen sich Abhängigkeit von Bamberger Handschriften kundgiebt.

Erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts wird der langsam fortschreitende Auflösungsprozefs der karolingisch-ottonischen Malweise sichtbar, während die Architektur jener Zeit sich zur Höhe des Stils wendet. Nun kommt auch ein Drängen und Treiben in die nicht mehr passende Formsprache der Malerei, welches Verzerrungen und Mifsverständnisse ergiebt, auch Verfall in der Technik. Der früher seltene schwarze Kontur wird nun häufiger und zum Rahmen lebloser Gebilde; kalkige Lichter werden aufgetüpfelt; grellrote Flecke stehen auf den Wangen; das ganze Kolorit wird stumpfer (böhmisches *Evangeliar* in der Universitätsbibliothek zu *Prag*). Der Verfall brachte es zuletzt mit sich, dafs man dem Auftrag deckender Farben entsagte und sich an blofsen Federzeichnungen genügen liefs (*Antiphonar* in S. Peter zu *Salzburg*). Die Anfänge nationalen Stils bedeuten Erwachen des Natursinnes, aber auch Erlöschen der früheren Ornamentik, welche jetzt realistisches Pflanzenwerk mit Tierformen gemischt darstellt. Der Initialbuchstabe reift nun zum Hauptfaktor der Buchmalerei, mit vegetabilischem und animalischem Zierat, welcher im 13. Jahrhundert zu gröfster Fülle auswächst. Dieser vom südlichen Deutschland ausgehenden Richtung folgten Schwaben, Franken, Elsafs, in dessen Klöstern früh Spuren des Umschwungs sich ankündigen. Dieselben treten zumal im *Lustgarten der Herrad von Landsperg,* Äbtissin von S. Odilien, zu Tage (Bild 189); ja wir finden hier Studium der Natur und Geschick im Zeichnen, aber auch älteres Formwesen und neben Deckmalerei die Tusch- und Federskizze. Leider ist das Original, im Brande der Strafsburger Bibliothek 1870 zerstört, nur noch aus Kopien und Durchpausungen schätzbar. Zuverlässig war es Herrads Absicht, in jenem Werke einen Inbegriff allgemeinen Wissens zu bieten, anknüpfend an die Hauptfakta heiliger Geschichte. Den Text sollte Illustration ergänzen, und sie thut es mit Eifer und Talent; aber auch poetische, kühne und freie Gedanken treten hervor, wie die auf einem Pferde einhersprengende «Superbia» darthut. Stand nun in diesem Buch neben Altem das Neue, so zeigt uns die Illustration von Dichtungen, Legenden, Chroniken, den Maler suchend nach origineller Formsprache. Es sind dies Federzeichnungen, wenig angetuscht, zuweilen recht lebhaft, aber auch unruhig und abirrend bis zur Karikatur. Heimat solcher Dichtungen ist zumal das südliche Bayern; dahin gehören:

des Werner von Tegernsee «*Liet von der Maget*» (Abschrift in der Berliner Bibliothek), 1173 vollendet, mit 85 Bildern in schwarzer und roter Konturzeichnung; Heinrichs von Veldegke «*Eneidt*» (Berlin) mit derberen Figuren; auch des Konrad Übersetzung vom *Rolandslied* (Heidelberg). Eine Abschrift der *Vagantenlieder* jener Epoche (München) bietet dieselbe Illustrationsart. Das eigentliche Volksbuch des Mittelalters, die *Legende,* enthält zunächst noch Anklänge an Früheres. Einer der begabtesten Illustratoren auf diesem Gebiet ist *Konrad,* Mönch in Scheiern, der bis nach 1241 thätig war; sein *Matutinalbuch* (München, cod. 17401)

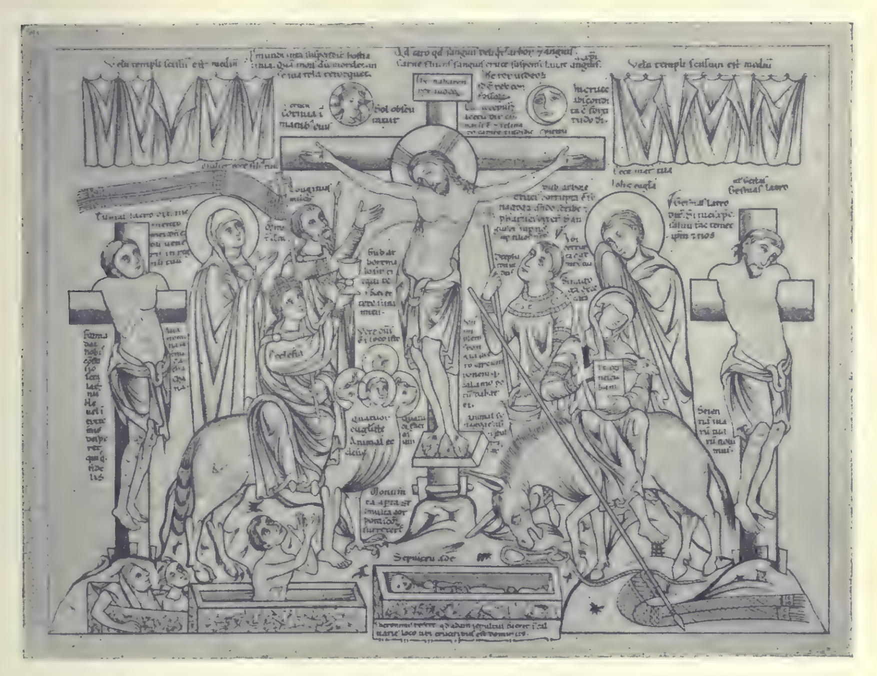


Bild 189. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg: Kreuzigung. (Nach R. de Lasteyrie.)

enthält besonders im Leben des Zauberers und Büfsers Theophilus viel Ansprechendes. Für Kultbücher ward noch die alte solide Deckmalerei beibehalten. Diese finden wir, zudem mit einer dem neueren Stil entgegenkommenden Tendenz, im *Psalter* des Landgrafen Hermann von Thüringen (Stuttgart, K. B.), sowie im *Gebetbuch* der hl. Elisabeth (Stadtarchiv von Cividale).

Frankreich blieb in der romanischen Form der Buchmalerei hinter Deutschland zurück, zeigt aber doch ähnliche Entwicklung. Die wenigen Handschriften des 10. Jahrhunderts bieten sehr viel Rohes, sind auch in Färbung und Vergoldung dürftig. Im 11. Jahrhundert findet sich

neben dem karolingischen Initialstil ein besseres Farbensystem; auch hier kommen aufser altchristlichen Motiven phantastische zur Geltung. *England* strebt, wie die vom Mönch *Cadmon* verfafste angelsächsische Version der Genesis und Daniels (Oxford), sowie zwei Psalterien im British Museum darthun, seit Mitte des 11. Jahrhunderts nach recht kräftigem, nationalem Ausdruck in der Buchmalerei, der sich unter normannischem Szepter fortpflanzt. Allerdings bedurfte es erst tieferer Durchdringung von Stoff und Form, um künstlerische Auffassung zu gewinnen.

Die *Wandmalerei* erfuhr nun mehr Pflege als selbst in späterer Zeit, denn gröfsere Kirchen wurden alle dekoriert, selbst kleinere entbehrten nicht der Polychromie. Im Anschlufs an das Wesen der Architektur sind romanische Bildercyklen mit wenig künstlerischen Mitteln zwar entworfen, doch äufserst wirksam im Gesamtausdruck. Ein energischer Kontur umzieht die von blauem Grund in kräftigem Ton sich lösenden Gestalten; durch Ornamentstreifen wird Gliederung und Wechsel der Darstellung markiert. Ruhe und Würde bilden den Hauptzug jener Malerei, in der das Gefühl für Erhabenes und Typisches mächtig und überzeugend zum Ausdruck kommt. Dem Beginn der Periode gehören die zwischen 1151 und 1156 gefertigten Wandbilder der Unterkirche zu *Schwarzrheindorf* bei Bonn: in der Hauptapsis ein thronender Salvator (Bild 190); in den übrigen Nischen Verklärung, Kreuzigung und Vertreibung der Wechsler; zwischen den Fenstern die Evangelisten und der Sieg der Tugenden über die Laster; an den Gewölbekappen Motive aus dem Propheten Ezechiel — alles auf den Ausbau des Gottesreiches bezüglich. Mit Frische und Knappheit der Komposition paart sich hier Gemessenheit des Vortrags. In der Oberkirche zeigt die Apsis wiederum das Salvatorbild zwischen Heiligen und dem Stifter. Den letzten Dezennien des 12. Jahrhunderts, also der Blütezeit hieratischer Kunst, entstammt der Cyklus im Kapitelsaal zu *Brauweiler* bei Köln, welcher in 25 Motiven eine monumentale Illustration zum 11. Kapitel des Hebräerbriefes giebt, und zwar, wie die Spruchbänder der Propheten uns sagen, nach dem im Missale enthaltenen Wortlaut. Der Hebräerbrief stellt bekanntlich die Erhabenheit des neuen Gesetzes und des Hohenpriesters Christus über den Alten Bund vor Augen: idealer Mittelpunkt des Cyklus ist das Salvatorbild. An dieses reihen sich Motive von Arbeit, Kampf und Trübsal der Bekenner, welche in der Nachfolge des Erlösers ihr Heil suchten. Die Zeichnung der Figuren ist schwer, ihre Formen sind durchgebildeter als in Schwarzrheindorf, auch zeigt sich mehr Anschlufs an altchristliche Typen. Auf blauem, grün umrahmtem Fond treten die Gruppen nur mit leichter Angabe von Schatten, doch kräftig hervor; die flüssige, breite Anordnung des Faltenwurfs verrät Naturstudien und künstlerischen Geschmack.

In *Köln* selbst treffen wir romanische Wandbilder von minderem Wert, so die Heiligenfiguren in der Taufkapelle von S. Gereon, dann

spätere in S. Kunibert, in S. Maria-Lyskirchen Deckenbilder aus dem Leben Jesu. Das benachbarte *Westfalen* produzierte nicht jene grofsen, tiefsinnigen Cyklen wie das Rheinland. Ältestes Denkmal sind hier Malereien der Patrokluskirche zu *Soest:* in der Apsis der Salvator, begleitet von Maria und Johannes, den Apostelfürsten und Erzmärtyrern; darunter ein Fries mit Brustbildern von Heiligen; zuletzt vier Kaisergestalten, unter Baldachinen sitzend und durch vornehme Haltung ausgezeichnet. Diesen Arbeiten verwandt präsentiert sich die Apsisdekoration



Bild 190. Wandmalerei in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf.

in S. Kilian zu *Lygde* bei Pyrmont. In die ersten Jahrzehnte des 13. Säkulums fallen gewisse Wandbilder in der Nikolaikapelle zu *Soest,* ferner jene der Kirche zu *Methler* bei Dortmund, mit noch grofsartiger Auffassung der Christusgestalt. In das letzte Drittel des Jahrhunderts gehört eine im Dom zu *Münster* befindliche Komposition: Friesen unterwerfen sich der geistlichen Oberhoheit des Bistums Münster (1270), letzteres vertreten durch die Gestalt des hl. Paulus als Patrons des Domstiftes. Neben klarem Ausdruck und rhythmischer Gruppenbildung macht sich hier im einzelnen doch Handwerkliches geltend. Eigentümlich ist west-

fälischen Bildern das Unruhige in der Gewandung. Die *sächsischen* Lande hatten in Pflege von Architektur und Plastik den Sinn für Rhythmus und Stilgesetz kräftig entwickelt; dies kam auch der Malerei zu gute. Gegen 1186 entstand das Apsidenbild in der Neuwerkkirche zu *Goslar:* Maria thronend mit Kind, von den sieben symbolischen Tauben, den Aposteln und einem Engel begleitet — das Ganze noch in älterer Anschauung wurzelnd. Dem Ende des Jahrhunderts gehört das Wandbild «Tod Mariä» in der Vorhalle der Wiedenkirche zu *Weida* an, während die nur fragmentarisch konservierten Figuren an den Pfeilern der Klosterkirche zu *Memleben* nicht vor 1250 entstanden sein mögen. Der umfassendste Bilderkreis sächsischer Lande ist jener im Dom zu *Braunschweig:* die Apsis, deren Schmuck verloren ging, besafs den thronenden Erlöser; in den Chorquadraten sieht man den Stammbaum Christi, daneben Kain und Abel, Abrahams Verheifsung und Opfer, Moses vor dem Dornbusch, bei der ehernen Schlange; am Triumphbogen den Sündenfall: also Voraussetzungen und Vorbilder des Messias, seines Opfertodes. Sechs Hauptmotive der Thätigkeit Jesu treten an der Vierung auf; am Scheitel das Lamm Gottes. Das Endziel der Erlösung, die selige Gottesstadt, wird in einem den Cyklus umrahmenden Mauerkranz mit Türmen angedeutet, besetzt von den Aposteln mit Spruchbändern. Die vier Zwickel enthalten Propheten. Das Bild vom himmlischen Jerusalem wird am Gewölbe des südlichen Querhauses durch den Triumph Christi gemäfs der Apokalypse vollendet, während an den Schildbogen wichtige Vorgänge aus dem Leben des Herrn (Absteigen zur Vorhölle, Auferstehung, Himmelfahrt) und die Parabel der Jungfrauen das Zeugnis von Christo fortsetzen. Zerstörte Malereien des nördlichen Flügels mögen das letzte Gericht als Schlufsmoment erlösender Thätigkeit dargestellt haben. Aufser diesem Cyklus finden sich an den Mauern des Chorquadrates Legenden der hll. Johannes, Blasius und Thomas Becket; an den Mauern des südlichen Kreuzarmes Motive der Auffindung des wahren Kreuzes und Märtyrergeschichten; an den Pfeilern der Vierung Heilige. Durch moderne Restauration ist der Bildercyklus im Charakter des Alten sehr geschädigt worden.

Süddeutschland besitzt Wandgemälde in der Turmhalle auf dem *Nonnberge* zu *Salzburg,* und zwar Heiligenfiguren strengeren Stils; ferner in der Stiftskirche zu *Lambach,* deren reifstes, eine Anbetung der Magier, noch im altchristlichen Schema wurzelt. *Südtirol* enthält zu *Tramin* in der Jakobskirche treffliche Arbeiten zum Teil symbolischen Charakters. Hervorragend sind die Bilder im Dom zu *Gurk* (Kärnten), und zwar innerhalb des Nonnenchores über der Eingangshalle. Hauptobjekt ist die an der Ostwand befindliche Darstellung der thronenden Jungfrau mit den sieben Tauben, von sechs symbolischen Frauen (Tugenden) in Arkaden flankiert, ein Werk hochentfalteten Stils aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts. Eigenartig wirkt hier der spitz und scharf ausladende Faltenwurf. Wandgemälde Österreichs treffen wir ferner in S. Margaret zu

Lana bei Meran und in der kleinen Johanneskirche zu *Pürgg* in Steiermark; in der Nikolauskapelle bei *Windisch-Matrei;* am Dom zu *Brixen* (Johanneskapelle); auf der Burg zu *Hocheppan.*

Profane Wandbilder, und zwar spätromanischen Stils (von 1215) aus dem Heldengedicht «Iwein mit dem Löwen», besitzt der Hessenhof in *Schmalkalden.*

Zwischen der Wand- und Tafelmalerei vermitteln die Darstellungen an der *Holzdecke* romanischer Kirchen, von denen auf deutschem Boden nur zwei sich erhielten, die schon früher genannte zu *Zillis* (Graubünden, Schweiz), mit Bildern aus dem Leben Christi, und die jüngere der S. Michaelskirche zu *Hildesheim,* deren Neubau 1186 stattfand. Hauptobjekt ist hier der Stammbaum Christi. Edel und monumental im Ausdruck, trefflich gegliedert, erhebt sich die Darstellung in den Figuren des ersten Menschenpaares zu überraschendem Verständnis des menschlichen Organismus. Allerdings fand 1855 eine Renovation der Decke statt, so dafs ein sicheres Urteil im einzelnen nicht mehr möglich ist. Die *Tafelmalerei* erstreckt sich zunächst auf *Antipendien* oder Altaraufsätze. Es kommen ja auch solche von Metall und sehr kostbare vor; sonst hielt man am einfachen romanischen Altarbau fest und gebrauchte, abgesehen von Prachtwerken wie jenem für den Basler Dom, nur hölzerne, bemalte Antipendien. Ein solches, der Walpurgiskirche zu *Soest* entnommen (Bild 191) (Kunstverein in Münster), ist als ältestes Denkmal germanischer Tafelmalerei (etwa 1166) wichtig: Zentrum der Darstellung bildet die Figur Christi; seitwärts unter Arkaden finden wir Heilige mit Maria an der Spitze, deren Typen an byzantinische erinnern. Es kann dies nicht befremden, denn «das Tafelbild, welches häuslichen Andachtsbedürfnissen leicht dienen konnte, war seit lange einer jener Ausfuhrartikel der Kunstindustrie, mit denen Byzanz das Abendland überschwemmte» (Janitschek, Malerei, 1890, S. 161). Die Farben sind Tempera auf Kreidegrund. Ein späteres Soester Antipendium, aus der dortigen Wiesenkirche (Berlin), zeigt als Mittelbild den Gekreuzigten, seitwärts Christum vor Pilatus und die Frauen am Grabe in durchgebildeten, schlanken Formen. Auch hier liegen byzantinische Muster zu Grunde. Dem 13. Jahrhundert mag ein zweites



Bild 191. Vom Antipendium aus Soest: Maria mit den Gaben des Heiligen Geistes. Kunstverein zu Münster i. W.

Werk aus derselben Kirche entstammen (Berlin, Museum) mit dem damals seltenen Hauptobjekt der Trinität: Gott Vater hält den gekreuzigten Sohn; über ihm die Taube. Andere Tafelbilder romanischer Zeit finden wir in der Taufkapelle des Domes zu *Worms* und in *München* (Rosenheimer Altar im Nationalmuseum).

Frankreich besitzt aus dem 12. Jahrhundert in der Kirche von *S. Savin* im *Poitou*, wo eine Klosterschule sich heranbildete, noch den edlen, tiefdurchdachten Bilderkreis: in der Vorhalle Szenen aus der Apokalypse; im Langschiff Motive des Alten Testaments und zwar aus dem ersten und zweiten Buche Moses, denen im Chor ein Cyklus aus dem Evangelium sich anschliefst, während in der Unterkirche Legenden des Schutzpatrons S. Savinus und des hl. Cyprian behandelt sind. Einfach im Kostüm und Beiwerk, von grofser innerer Anschauung erfüllt, treten diese Bilder strengen Stils machtvoll uns entgegen, und während im breiten Faltenzug noch die Antike fortlebt, künden ritterliche Stellungen nationales Element, welches erst gegen die Zeit des hl. Ludwig hin durchdringt. Auch die Kirche St. Jean zu *Poitiers* besitzt romanischen Wandschmuck; aber es sind hier nur Heilige, in Arkaden stehend, daneben einzelne Tiere, Drachen und Pfauen, nebst Ornamentstreifen (Bild 192). Die im Gestus ausdrucksvollen Typen lassen sichere Hand und gereiften Farbensinn erkennen: vielleicht dafs byzantinische Einwirkung hier mitspricht, worauf auch ihr sehr goldiges Kolorit hindeutet. Im Unterraum der Kathedrale von *Auxerre* begegnen wir Motiven aus dem 19. Kapitel der Apokalypse: Christus auf weifsem Rosse, von vier Begleitern umringt — eine majestätische Gruppe. Von der ehemals in der Apsis der

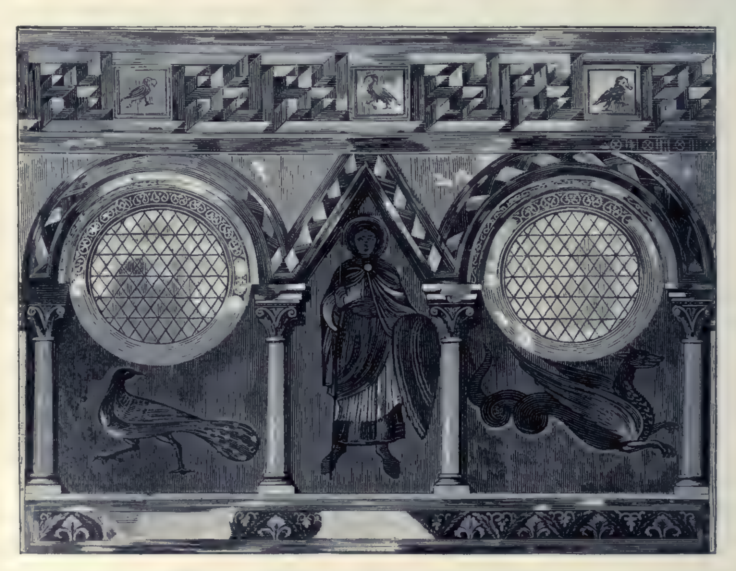


Bild 192. Wandmalerei in S. Jean zu Poitiers.



Bild 193. Vom Teppich zu Bayeux.

Kirche von Cluny befindlichen Kolossalfigur des thronenden Erlösers besitzen wir nur noch eine Schilderung und ein Abbild. An der Westwand der Kapelle S. Philibert zu *Tournus* befindet sich eine Darstellung des letzten Gerichts.

Zum Schmuck der romanischen Kirche gehörte ferner ein gewebter oder gestickter *Teppich*, welcher als Vorhang, zur Bedeckung des Gestühls, manchmal auch zum Verschlufs der Fenster diente, in Burgen und Schlössern aber als Wanddekoration. Für die Webekunst waren treffliche Muster aus dem Orient gekommen, und seitdem Roger II. byzantinische Wirker nach Palermo verpflanzt, kamen Damaststoffe für das Abendland mehr in Aufnahme. Werkstätten der *Bildweberei* fanden sich auch in Klöstern, so in denen Bayerns, wo hervorragende «Tapetiarii» genannt sind. In Frankreich blühte diese Kunst nicht minder, zumal in Poitiers; denn schon 1025 ersuchte ein italienischer Bischof den Grafen Wilhelm V. zu Poitou, ihm ein «tapetum mirabile» zu senden. Die *Stickerei* ward durch edle Frauen geübt: so hatte Königin Adelaide der Abtei von S. Denis einen Teppich mit der Darstellung des Erdkreises verehrt etwa zu derselben Zeit, wo Hedwig von Schwaben für S. Gallen einen solchen mit der «Hochzeit des Merkur» anfertigte. Jenes damals geschätzte Motiv wiederholt sich in dem Bildwerk der Äbtissin Agnes von Quedlinburg. Kaiserin Kunigunde und Gisela, Schwester Heinrichs II., waren durch Fertigkeit des Stickens berühmt. In Frankreich ist das hervorragendste Gebilde der *Teppich von Bayeux,* welcher auf einer Zeugbahn von 66 *m* Länge und 54 *cm* Höhe eine sehr anschauliche und naive Erzählung der Expedition Herzog Wilhelms von der Normandie gegen England (1066) darbietet (Bild 193). Die Ausführung geschah — wie einige Worte der Aufschrift vermuten lassen — in England und zwar auf grobem Leinen in Wollfäden mit Lang- und Querstich.

Die *Glasmalerei* beanspruchte für verhältnismäfsig kleinere Lichtöffnungen nicht die Bedeutung wie in der gotischen Epoche, wo sie die Aufgabe der Wandmalerei zu lösen hatte. Ältere Glasfenster besitzen



Bild 194. Romanisches Glasfenster aus dem Freiburger Münster.

noch die Dome zu *Augsburg*, *Freiburg* (Bild 194) und *Strafsburg*, auch S. Kunibert in *Köln*. Von der Grisaillemalerei (grau in grau) treffen wir zierliche Muster in Cisterzienserkirchen (Heiligenkreuz, Altenberg). *Frankreich* übte diese Kunst schon viel im 11. Jahrhundert; bekanntlich hatte Abt Suger für *S. Denis* kostbare Fenster angeschafft, von denen auch noch Reste vorhanden sind: Medaillons mit kleineren figürlichen Szenen auf blau und rot gemustertem Felde. Vom Ende des 12. Jahrhunderts stammen noch Fenster in den Kathedralen zu *Angers*, *Le Mans* und *Vendôme;* später sind jene im Chor des Domes von *Poitiers*. Diesen französischen Kirchen sind prachtvolle Rosettenfenster eigentümlich, mit tiefsinnigen Vorstellungen, bedeutsam für die christliche Ikonographie.

Italien. Die *Skulptur* war hier fast allgemein auf eine traurige Stufe herabgesunken, ja die Bildwerke an den Portalen tragen den Charakter primitiver Roheit an sich, so dafs gleichzeitige nordische Plastik entschieden den Vorrang zu behaupten vermag: so die Darstellungen an S. Zeno in Verona, an den Domen zu Modena und Ferrara. Einigen Fortschritt bekunden zwar Werke des Meisters *Benediktus* in Parma. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts beginnen in *Toskana* auch Skulpturen an Domfassaden und Kanzeln in derber aber originaler Auffassung. Überhaupt entwickelt sich an den *Reliefs* von *Kanzeln* die Plastik am reichsten: man bildet letztere mehrseitig, auf Säulen ruhend, welche von Löwen getragen sind, während im plastischen Schmuck das Hauptthema der Predigt, die Erlösung, behandelt wird. Zu den ältesten Monumenten gehören die Kanzeln von S. Leonardo in *Florenz*, jene im Dome zu *Volterra* und in S. Bartolommeo zu *Pistoja*, letztere von *Guido da Como* gefertigt. Aus den Skulpturen Toskanas wächst dann jener mit antikem Formwesen gepaarte Realismus des *Niccolò Pisano* heran, dessen Stilrichtung man wohl als Protorenaissance bezeichnet hat. Geboren um 1204, sehen wir ihn in dem frühen Werke einer Kreuzabnahme am nördlichen Portal der Vorhalle



Bild 195. Niccolò Pisano: Geburt Christi. An der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa. (Phot. Brogi.)

des Domes zu *Lucca* noch der älteren Auffassung huldigend, während die *Kanzel* im Baptisterium zu *Pisa* (1260) den Höhepunkt seiner Originalität bedeutet. Die hier ganz im römischen Reliefstil gehaltenen Motive: Geburt Christi (Bild 195), Anbetung der Könige, Präsentatio, letztes Gericht, sind gedrängt in der Komposition und geben mehr das äufsere stattliche Wesen heidnischer Plastik als das innerliche des christlichen Kunstwerkes. Die Madonna der Geburt Christi besitzt das Aussehen einer römischen Kaiserin oder einer Juno, und die drei Könige gleichen Senatoren, nicht aber demütigen Anbetern der den Stolzen verhüllten Wahrheit; auch die Kreuzigung entbehrt alles tieferen Gehaltes und jeder höheren Würde. «Naturgemäfs trat gegen diese unbedingte Verherrlichung der Antike durch Niccolò Pisano eine Reaktion ein» (Lübke, Kunstgeschichte S. 410).



Bild 196. Fresko in S. Clemente zu Rom: Christus mit den hll. Cyrillus und Methodius.

Die *Malerei* hielt sich in monumentalen Aufgaben noch an das byzantinische Wesen, doch lebt neben dieser Richtung eine verwilderte einheimische fort. Reste von Wandbildern treffen wir in S. Urbano alla Caffarella bei Rom, in S. Agnese, in der Vorhalle von S. Lorenzo fuori le mura (restauriert) und in jener der Quattro Coronati. Die Bilder der Unterkirche *S. Clemente:* Motive aus dem Leben des hl. Clemens, der Slavenapostel Cyrillus und Methodius (Bild 196), des Benediktiners Libertinus u. a., gehören verschiedener Zeit an. Den Charakter des Verfalls tragen die Malereien in der Klosterkirche *S. Elia* bei *Nepi*, nördlich von Rom: schwarze Konturen, grelle Fleischtöne mit kalkigen Lichtern, rote Flecke auf den Wangen, ein ältlicher Christustypus sind ihnen eigen. Im Kloster Sacro Speco bei *Subiaco* finden wir ältere Wandbilder an den Mauern der Grotte S. Benedikts. Jünger ist die mit dem Namen des Magister Conxolus bezeichnete Madonna nebst Innocenz III. und Abt Johannes IV. († 1217) im unteren Raum, sowie eine Darstellung der Konsekration in

der Kapelle des hl. Gregorius; hier auch ein altertümliches Porträt des hl. Franziskus. Wandbilder erhielten sich ferner: in der Kirche S. Sepolcro bei *Barletta,* in der Krypta von S. Basilio zu *Brindisi,* in einer Abtei bei *Majori* zwischen Salerno und Amalfi, an den Mauern von S. Zeno in *Verona,* in der Vorhalle von S. Ambrogio zu *Mailand. Parma* besitzt in der Kuppelmalerei des Baptisteriums ein nicht unbedeutendes Werk romanischen Stils: in Streifen sehen wir hier Patriarchen und Propheten auf blauem Felde mit grüner Einfassung; dann erscheinen der Erlöser mit Maria und den beiden Johannes, hierauf die feierlich thronenden Apostel.

Die *musivische Darstellung,* das Mosaik, nahm in *Rom* mit dem 12. Jahrhundert wieder gröfsere Probleme vor; so entstand unter Innocenz II. das Apsisbild von *S. Maria in Trastevere:* Christus und Maria in der Glorie auf reichverziertem Thron, daneben Heilige und der Stifter (Bild 197). Weiterhin liefs Innocenz III. das Mosaik in der *Tribuna* von *S. Peter* herstellen und Honorius III. jenes von *S. Paolo* anfangen. Auch Nikolaus IV. hatte lebhaftes Interesse für diesen Kunstzweig und übertrug dem Franziskaner *Jacopo Torriti* die Apsisdekoration der Laterankirche; von letzterem rührt auch das edle Werk in *S. Maria Maggiore,* «eine der gröfsten vorgiottesken Leistungen, vorzüglich die Mittelgruppe der Krönung Mariä auf blauem, goldbesterntem Hintergrund. Zu der schönen, schwungvollen Formbildung kommt dann noch, hauptsächlich in den an Cimabue gemahnenden Engeln, ein wahrhaft holder Ausdruck» (J. Burckhardt, Cicerone II, 2, S. 523). In *Florenz* war die Dekoration des *Baptisteriums* Hauptproblem für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts und noch für fernere Zeit. Die Chornische wurde 1225 von einem Mönch *Jacopo da Torrita* mosaiciert; im Kuppelraum selbst ist der grofse Christus, vielleicht von dem Florentiner *Andrea Tafi* entworfen, eine bedeutende Gestalt. Aufserdem übt sich hier die musivische Kunst, der Architektur an Friesen und andern Baugliedern dienstbar zu werden. *Venedig,* wo ein stärkerer Verkehr mit Byzanz herrschte, vertritt in seinen Mosaiken zu S. Marco aus früherer Epoche nicht nur Auffassung, sondern auch Technik des östlichen Reiches. Das älteste Werk mögen die Figuren Christi, Mariä und des hl. Markus über dem Haupteingang und die alttestamentlichen Motive an der Decke der Vorhalle ausmachen. Wahrscheinlich sind ihnen die griechischen Kuppelbilder, dann jene der Bogen und Wände gefolgt; erst später kam eine Dekoration der Aufsenwände hinzu, so dafs im Verlaufe von 200 und mehr Jahren in demselben Stil fortgearbeitet wurde. Nur wenige Inschriften geben Aufschlufs. Dafs Theophanes, der renommierte Maler aus Byzanz, welcher um 1200 in Venedig lebte, auch für die Mosaiken Entwürfe lieferte, ist wohl anzunehmen. Mehr von italienischem Stil besitzen die Heiligenlegenden der Seitenschiffe. In der südlichen Vorhalle, zugleich Baptisterium, finden wir einen thronenden Salvator, von den Chören der Engel um-

geben, wohl das vollständigste Bild dieses Gegenstandes im Bereich der italienischen Kunst und Vorbild für die Kuppel im Baptisterium zu Florenz. Die Thätigkeit jener Mosaicistenschule erstreckte sich auch über die Lagunenstadt hinaus: so begegnen wir in der Kathedrale von *Torcello* an der Westwand dem grandiosen Mosaik des letzten Gerichts, in der Apsis einer streng byzantinischen Madonna nebst Heiligen, unterwärts den zwölf Aposteln — ein Werk, das wohl bald nach dem 1008 erfolgten Umbau der Kirche entstanden sein mag. Andere Monumente der Künstler von Venedig in der Chornische des Domes auf *Murano:* eine kolossale thronende Madonna mit Kind; derselbe Gegenstand auch in der nördlichen Seitenapsis des Domes zu *Triest,* darunter wiederum die zwölf Apostel wie in Torcello.

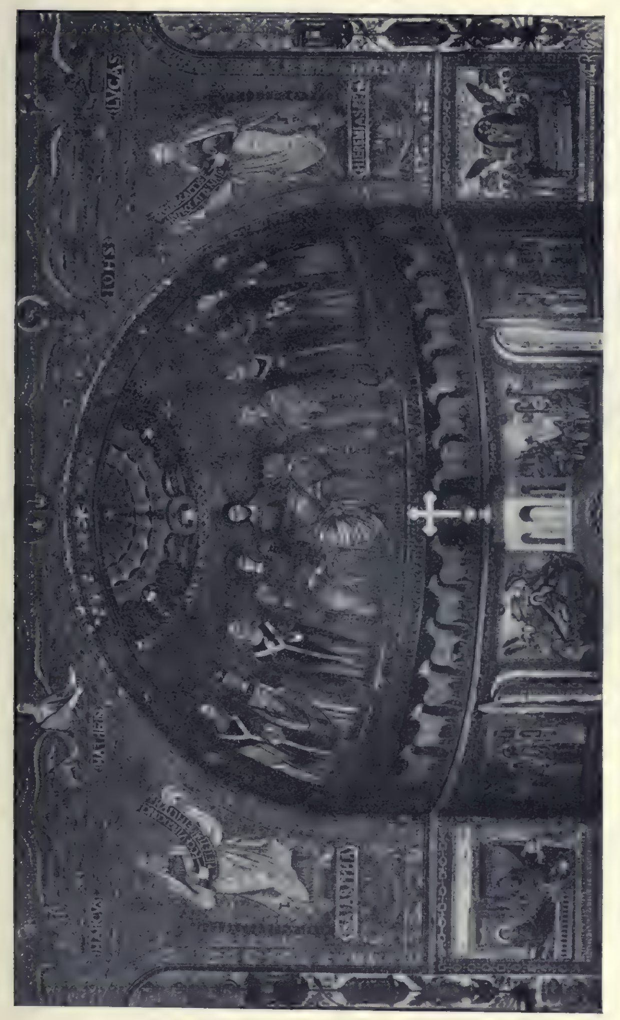


Bild 197. Triumphbogen- und Apsidalmosaik von S. Maria in Trastevere zu Rom. (Phot. Anderson.)

In *Süditalien* ward die byzantinische Kunstrichtung durch normannische Fürsten gepflegt: hierher gehören die sehr beschädigten Mosaiken der rechten Seitentribuna im Dom zu *Salerno,* dann jene der Kirchen von Cefalù, Monreale, der Capella Palatina und der Martorana in Palermo. Das älteste jener Monumente ist die Dekoration in der Kathedrale von *Cefalù*, durch Roger II. 1148 begonnen.

Weithin leuchtet aus der Apsis das kolossale Brustbild des Erlösers, noch voll feierlicher Gröfse, obzwar in den mageren Formen später griechischer Kunst gehalten, begleitet von vier würdevollen Engeln; darunter die Apostel; weiterhin Maria, von Propheten umringt; zuletzt Patriarchen und Heilige. Die Umrisse der Figuren sind sorgfältig; die Karnation hat Leben: zu dem gelblichen Fleischton treten grünliche Schatten — wie in den besseren Miniaturen —; auch das Ornament erinnert an die Blüte jener Kunst. Von Roger II. stammen ferner die Mosaiken der *Capella Palatina,* deren Farbenpracht, durch Helldunkel gemildert, den Eintretenden mit zauberhaftem Reiz umfängt (Bild 198). Im Chor treten nur griechische Inschriften auf, im Westraum lateinische, wo indigene Künstler, Schüler der Griechen, sich bethätigten. S. Maria dell' Ammiraglio, jetzt *La Martorana,* eine Stiftung des Admirals Georgios Antiochenos, ward durch Roger II. 1140 vollendet. Die Kirche, rein byzantinischen Charakters, enthält unter anderem zwei Dedikationsbilder: den König von Christus gekrönt und den Grofsadmiral zu den Füfsen Mariä, ziemlich steife Figuren ohne besondern Wert. Freier und grofsartiger entfaltet sich der Bilderschmuck im Dom von *Monreale,* wo verständiger Gruppenbau, klare Gebärdensprache mit grofser Einfachheit künstlerischer Mittel bedeutende Wirkung thun. Zu den besten Kompositionen dürfte das Widmungsbild im linken Querschiff gehören. Die Mosaiken der Kathedrale von *Messina* stehen diesen erheblich nach.



Bild 198. Mosaik in der Capella Palatina zu Palermo: Petrus und Paulus. (Phot. Sommer.)

Die *Tafelmalerei,* in Italien durch Werke byzantinischer Richtung, besonders zahllose Kopien älterer Madonnenbilder vertreten, empfing jetzt auf dem Boden Toskanas, wo das Nationalgefühl sich zeitigt, frische Impulse. Wohl haben die ersten Laute einer neuen Kunstsprache noch nicht den Rahmen der alten Kompositionsweise zersprengt, aber innerhalb desselben doch so viel Keime geweckt, dafs die Zeitgenossen davon berührt werden. Im Triumph geleitet man jene Bilder in das Gotteshaus; die Stadt feiert; Chronisten tragen das Ereignis in ihre Bücher ein. Und in der That knüpft die edle und strenge Malerei der Florentiner, ebenso wie die mehr lyrische der Sienesen, an jene Impulse an, welche von Cimabue und Duccio ausgehen. *Giovanni Cimabue* (geb. um 1240) erregte mit seinen Madonnenbildern tiefgehende Be-

wunderung; das eine (Bild 199), jetzt in der Akademie zu Florenz, offenbart edleres Empfinden zunächst in den Engelstypen; das andere, in S. Maria Novella, spricht Hoheit und Würde der Conception mächtig aus, «ja es findet sich darin so wenig auch dem heutigen Gefühl und sogar dem unvorbereiteten Auge Widersprechendes, dafs kaum ein Altarbild späterer Zeit an erhabener Wirkung ihm gleichgestellt werden dürfte» (J. Burckhardt, Cicerone II, 2, S. 521). Aber die volle Kraft malerischer Phantasie erschlofs Cimabue in den nun halb zerstörten Fresken der Kirche von *Assisi,* worin so viel Neues an Handlung und Wollen sich äufsert, dafs wir hier erst den Vorläufer Giottos im monumentalen Stil zu würdigen vermögen.



Bild 199. Cimabue: Madonna. Akademie zu Florenz. (Phot. Alinari.)

Das Erwachen *sienesischer* Kunst bezeugt *Guidos da Siena* feierliches Madonnenbild, dessen Entstehungszeit doch wohl, gemäfs den von P. della Valle citierten Chroniken, in das Jahr 1221 versetzt werden mufs (nach Milanesi: 1273). Aber erst mit *Duccio di Buoninsegna* lebt das künstlerische Vermögen auf, die Schönheit des menschlichen Angesichts aus eigener Empfindung wiederzugeben, nicht — wie bei Niccolò Pisano — durch die Antike vermittelt. Nur der grofse, doppelt bemalte, ursprünglich freistehende Altar aus dem Dom ist, jetzt in Hälften zerlegt, von Duccios Werken übrig. Auch dieser Meister weckt nur im



Bild 200. Duccio: Die Frauen am Grabe Christi. Vom Altarwerk in der Opera del Duomo zu Siena.

Rahmen älterer Kompositionsform Keime des Schönen. Hauptmotiv ist die thronende Jungfrau mit Engeln und Heiligen; aber besonders die Passionsszenen an der nun gelösten Rückwand geben viel zartes, freies Empfinden und den lyrischen Andachtszug sienesischer Kunstrichtung (Bild 200).

b. Der gotische Stil.

Die Gotik bedeutet Ringen nach Vergeistigung des Bauwerkes, Trieb zum Kühnen, Freien, Lichten und Erhabenen, gemäfs dem im 13. Jahrhundert flutenden Strome neuen Kulturlebens. Diesem Ziel entsprach ein Konstruktionsprinzip, welches die schweren Massen der Architektur mit dem Spitzbogen brach, die Mauern durch hohe Fenster öffnete, die Stützen minderte. Durch wohlgegliedertes, nach aufsen hin verlegtes Strebewerk ward dem Ganzen Haltung und Abschlufs, ein kunstvoll geordnetes, rhythmisch wirkendes Aussehen verliehen. Die Form des Spitzbogens trifft man schon zu früherer Zeit in Ägypten bei den Mohammedanern, von dort kommend bei den sizilischen Normannen und, vielleicht mit selbständiger Auffassung, in den tonnengewölbten Kirchen Südfrankreichs — den Spitzbogen aber grundlegend für das System, die gesamte Konstruktion, zu nehmen, war Resultat des aufstrebenden, von Idealen erfüllten Zeitgeistes. Ein mächtiger Strom religiöser Empfindung durchzieht trotz aller Roheit des Feudalwesens jene Epoche: wir fühlen ihn im künstlichen Bau des philosophischen Lehrsystems, im zarten Marien-

kult, im poetischen Hauch der Legende. Die nationale Dichtkunst erhebt sich zu gewähltem Ausdruck; in der Provence ertönen die Lieder der Troubadours. Diese frische, glänzende Kultur, gezeitigt im Kontakt mit den Wundern des Morgenlandes, der Geburts- und Leidensstätte des Erlösers, befruchtet vom Ideenaustausch mit andern Nationen, bildet den Grund, auf dem der Plan des gotischen Domes heranwächst. Die Führerschaft jener neuen Kulturströmung übernimmt jetzt Frankreich, dessen königliche Macht steigend sich festigt, wo das Rittertum, das Feudalwesen glänzend sich entfaltet; und zwar sind es die nördlichen Provinzen, wo, durch langsame Verschmelzung des fränkischen mit dem normannischen Volksstamm begünstigt, der Idealismus kräftig seine Wurzeln schlägt.

Der gotische Stil entsprach den Anforderungen jener Zeit, denn er beruhte gleichmäfsig auf statischen wie ästhetischen Prinzipien und erweckte die Überzeugung leichter Anwendbarkeit auf Bauten jeden Charakters. Äbte und Bischöfe — König Ludwig der Heilige selbst — kamen ihm willig entgegen; die Klöster der Cistercienser brachten ihn in Gegenden, wo man ihn nicht kannte. Bei so allgemeiner, auch das Laientum durchdringender Empfänglichkeit mufste nun aber die Stellung ausübender Künstler eine andere werden. Sie gehörten bisher vornehmlich zum geistlichen Stande — jetzt machte die Kunst weitere Ansprüche und entwuchs der Hand, welche sie gepflegt und gelenkt. Zwar werden Klosterbauten noch ausschliefslich von Mönchen dirigiert, und der Cistercienserorden besafs auch treffliche Schulen dafür; aber die mehr und mehr erzogenen oder mit weltlichen Aufgaben bedachten Gehilfen waren jetzt selbst Meister geworden, fähig, den Bedürfnissen ihrer Zeit zu entsprechen.

In der gotischen Architektur fand der plastisch-malerische Sinn, welcher in der Übergangsepoche das ruhige Wesen des romanischen Stils alteriert hatte, volle Bethätigung. Er bekundet sich in reich gegliederter Perspektive und entfaltet organisches Leben, in welches er die andern Künste als wesentliche Faktoren hineinzieht. Das Selbstgefühl ist erwacht; Auge und Phantasie öffnen sich für die natürliche Erscheinung, aber freilich mehr im poetischen als im plastischen Sinn, mehr für die Äufserung naiven, anmutigen Lebens als für Körperbildung an sich. Das Traditionelle und Phantastische waltet noch vor: die Gestalten tragen auch jetzt allgemeinen Typus, eine Art Familienähnlichkeit; die Körper sind schlank, biegsam, wie der Charakter der Architektur, und werden es immer mehr, je stärker das malerische Element sich hervordrängt. Aber all diese typische Einförmigkeit schwindet vor dem Geiste sie durchflutender Andacht und innerer Liebeswärme. Vergleichen wir diesen Charakter gotischer mit romanischer Stilbildung, so zeigt sich der Fortschritt nicht als absoluter. Die strenge, lineare Schönheit romanischer Wandbilder, die grofsartige Ruhe und Harmonie

der Kompositionen, welche das Mangelhafte der Formgebung zurücktreten läfst, ist verschwunden, während die Auffassung natürlicher Dinge noch nicht die Grenzen oberflächlicher Kenntnis verlassen hat. Dazu kommt Ungleichheit der nun meist zünftigen Arbeiten. Solange die Kunst innerhalb der Klöster betrieben wurde, stand sie im Verkehr mit Idealen geistigen Lebens, welche zwar noch in den Bauhütten ihre Pflege fanden, nicht aber in den Werkstätten fabrikmäfsigen Schaffens. Dieser handwerkliche Betrieb wurde allerdings Schule technischer Durchbildung und als solche späterem, freierem Wirken dienlich. Auch würdigte man mehr und mehr das Talent, selbst im zünftigen Leben, wenigtens in Frankreich und Italien. Städte verliehen ihre Ämter an begabte Männer, Fürsten zogen sie an ihren Hof, Chronisten gedenken ihrer mit verständnisvollen Worten. Die ganze Stimmung der Zeit kam der reichen künstlerischen Produktion fördernd entgegen.

α) ARCHITEKTUR. — Der neue Stil, von religiöser Begeisterung inspiriert, ward zum Ausdruck idealer Bedürfnisse. Im Durchbrechen und Heben des Mauerkörpers, im Betonen der Vertikale sucht er die höhere Welt zu berühren und zieht alles in diese Strömung. Die Wichtigkeit des Spitzbogens, der ja an und für sich, aufserhalb des Systems, nur eine mathematische Form ergiebt, ward nun zu einer doppelten. Derselbe gestattet nicht nur, je nach mehr steiler oder stumpfer Elevation, den Bogen verschiedene Höhe zu geben, sondern auch diejenigen verschiedener Spannweite zum gleichen Abschlufs zu bringen. Dadurch konnte das Mittelschiff dieselbe Zahl von Gewölben erhalten wie die Seitenschiffe, wurde die Anordnung des Planes freier, beweglicher. Bei solcher Konstruktion vermochte man den Gewölbedruck mehr nach unten als seitwärts zu lenken, und mit Hilfe der Kreuzrippen entstand ein die Gewölbekappen als Füllwände tragendes Gerüst, vergleichbar dem Knochenbau im menschlichen Körper. Es handelte sich jetzt nur noch darum, die Stützpunkte zu sichern, da, wo Gewölbegurte und Rippen am Pfeiler sich trafen, die Mauer durch Widerlager zu verdoppeln, um die Zwischenteile mit Fenstern durchbrechen oder, wie die Gewölbekappen, als Füllwerk betrachten zu können. Durch Strebepfeiler und kühne

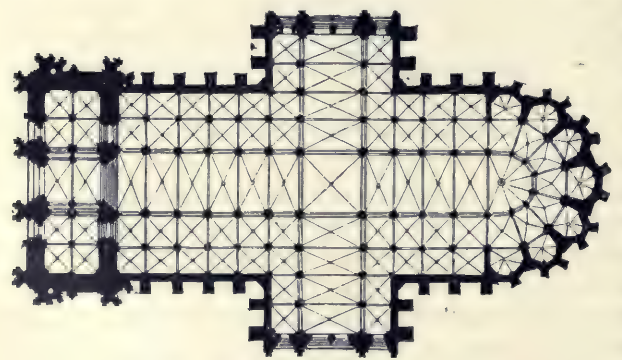


Bild 201. Plan eines gotischen Domes: Köln.

Strebebogen nach der Umfassungsmauer des Seitenschiffes ward der Gewölbedruck verteilt und abgelenkt. Breite und hohe Fenster liefsen Ströme von Licht ein, veränderten aber auch das alte dekorative System der Innenräume. Die Wandmalerei, in ihrem Terrain geschmälert, mufste gröfstenteils transparenter Darstellung auf Glas ihre belehrende Aufgabe überlassen.

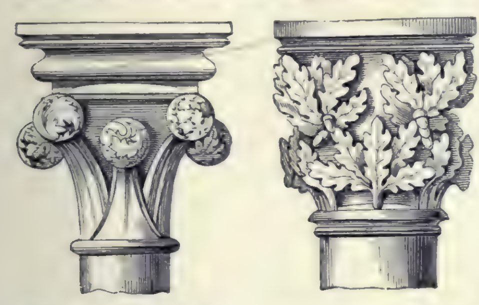


Bild 202. Knospenkapitäl. Bild 203. Laubkapitäl.
Gotische Kapitäle.

Die *Planform* der gotischen Kirche (Bild 201) hält, wie jene der romanischen, das Thema der Basilika fest: Chor, Kreuzschiff und Langhaus bleiben wesentlich; alles ist jedoch zur reich gegliederten, vertikalen Anlage erhoben. Für Chorbildung acceptierte man jene stattliche Form, welche die romanische Architektur in südfranzösischen Kirchen erzeugt, mit Umgang und Kapellenkranz. Anstatt halbrunder Apsis ward polygonaler Schlufs, und zwar mit Vorliebe für ungerade Seitenzahl, gewählt. Das Langhaus wird drei-, aber auch fünfschiffig, das Querhaus dreischiffig angelegt, mit Portalen an der Giebelwand. So ist man zur Gliederung reicher altchristlicher Basiliken zurückgekehrt, allerdings indem man die lichte Weite der Höhenentwicklung opferte. Dieses Baugerüst empfängt nun einen dem erwachten Natursinn gemäfsen Charakter. Die Pfeiler wählt man mit rundem Kern, an welche sich Dreiviertelsäulen (Dienste) als Träger von Rippen und Gurtbändern anlegen. Zwischen diesen wird der Pfeiler oft durch eine Hohlkehle ausgetieft, der leichteren Form halber. Solche Dienste werden mit dem Pfeiler durch polygonale Basis vereinigt, während sich oben die Kapitälgesimse in ähnlicher Weise



Bild 204. Gotisches Strebesystem: Dom zu Halberstadt.

um den Kern herumziehen. Das Kapitäl erscheint in kelchartiger Form, nur leicht bedeckt von aufsprossendem oder angeheftetem Blattwerk, dessen Vorbilder aus Wald und Feld entnommen sind (Bild 202 u. 203, S. 217). Die Konstruktion der Arkadenbogen, der Gurte und Rippen paſst sich der reicheren Gliederung des Pfeilers mit seinen Diensten an. Durch angelegte Rundstäbe oder Auskehlungen wird der ursprünglich einfache Grundriſs malerisch im Wechsel von Licht und Schatten ausgebildet. Der Rundstab selbst verjüngt sich zur im Durchschnitt birnförmigen Gestalt und wird so ein bei Kreuzrippen, Arkadenbogen und Quergurten typisches Element stützender Kraft. Die schon während der letzten Phase im romanischen Stil gruppenweise auftretenden Fenster werden zu hohen, durch Pfosten der Vertikale nach gegliederten, oben durch sogen. Maſswerk erfüllten Öffnungen, bestimmt, in lichter Farbenpracht strahlende Glasbilder aufzunehmen, deren weithin lesbare Erzählung aus Bibel oder Legende (in teppichartiger, dekorativer Weise) als zarteste Blüte der gotischen Architektur sich darstellt.

Bild 205. Nischen und Maſswerk der Strebepfeiler.

Für das *Äuſsere* des Baues wird das Strebesystem (Bild 204, S. 217) charakteristisch. Pyramidenartig, durch Gesimse abgestuft, wachsen die Strebepfeiler zu schlanken Fialen empor, während der Mauerkörper durch Nischen oder Maſswerk sich belebt (Bild 205). Die schräg nach unten gehenden Bogen werden zierlich durchbrochen und tragen in phantastische Ungetüme auslaufende Wasserspeier, worin sich die dem romanischen Stil eigene Symbolik fortsetzt. Belebung und Schmuck erhält solches Strebewerk durch Reihen aus dem Gemäuer hervorwachsender Blüten, Krabben oder Knollen genannt, welche an den sprossenden Wald erinnern. Als oberer Abschluſs der Fenster zwischen den Bogen treten bei gröſseren Kirchen zierlich durchbrochene Giebel, sogen. Wimperge, auf (Bild 206), mit Kreuzblume endigend. So wandelt sich der Auſsenbau im gotischen System zur überreichen Formfülle den ruhigen, ernsten Massen des romanischen Stils gegenüber. Wir fühlen nun, daſs die christliche Basilika in dem Aufblühen ihres gesamten Organismus der äuſsersten Grenze

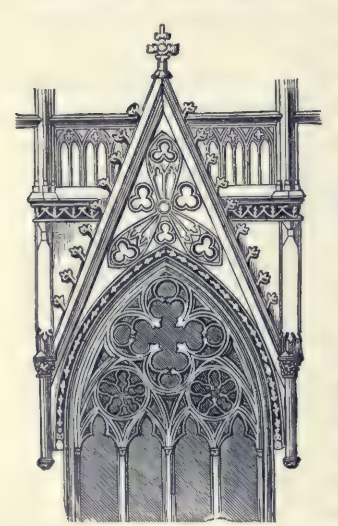


Bild 206. Fenster mit Wimperg.

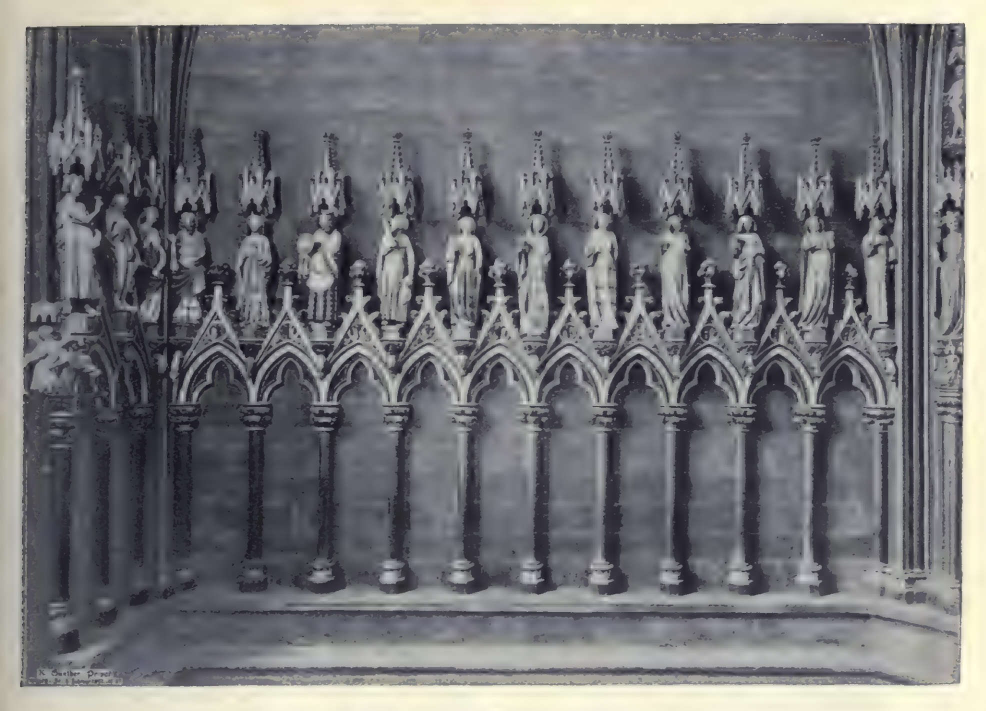


Bild 207. Teil einer gotischen Vorhalle. Freiburger Münster.

sich genähert, wo ein Mehr und Darüber den Rhythmus der treibenden Kräfte, das Gleichgewicht des tiefdurchdachten Werkes vernichten kann, wo die berauschende Tonfülle in mächtigen Harmonien ausklingt.

Zum wichtigen Faktor des Kirchenbaues gestaltet sich das *Portal*, in dem, wie im Prolog zum Drama, der innere Ideengang sich vorbereitend ausspricht. Höher und weiter als das romanische, zeigt es eine durchaus malerische Perspektive im Wechsel tief einschneidender und kräftig vortretender Gliederung. Auf schlanken Säulen mit durchbrochenen Konsolen stehen Heilige als Vorbilder und Leiter zum Sanktuarium (Bild 207), am mittleren Thürpfosten Maria mit dem Kinde als «Ianua coeli» (Bild 208, S. 220). Das Bogenfeld überzieht Skulptur, Einzelfiguren unter Baldachinen oder zusammenhängende Motive: das letzte Gericht (Bild 209, S. 221), Auferstehung, auch andere wirksame Szenen aus Bibel und Legende. Die gewaltigen, mit Strebepfeilern an den Ecken in steter Verjüngung aufwachsenden *Türme*, gekrönt von durchbrochenem Helm, bilden mit den Portalen eine ruhig und geschlossen wirkende Fassade; auch die Querschiffe erhalten zuweilen eine solche mit mächtigen Fenstern (Bild 210, S. 221), stattlichen Portalen und Galerien.


Bild 208. «Ianua coeli». Freiburger Münster.

Bis gegen Mitte des 14. Jahrhunderts erhält sich der Stil in architektonischer Würde, dann folgt mit dem Schwinden der kühnen, das System tragenden Anschauung auch ein Lockerwerden des Organismus, ein Übergewicht des dekorativen über den konstruktiven Gedanken, wie in jeder Architekturentwicklung. Naturgemäfs wurde das System der Gotik nicht überall gleichmäfsig und bis zu den letzten Konsequenzen hin entfaltet, sondern durch nationale Eigenart modifiziert, auch kam es in gewissen Ländern später zur Aufnahme. In Italien hat es niemals durchgreifende Umbildung des klassischen Grundwesens im Kirchenbau erstrebt, sondern ist hier mehr nach dekorativer Seite hin zum Ausdruck gekommen. Italien, die Wiege des grofsen Mosaikenstils, der historischen Wandmalerei, bedurfte für seine eminent künstlerische Phantasie grofser Mauerflächen, seinem innersten Fühlen in Gemäldecyklen hohen Stils adäquate Formsprache zu geben.

Die *Verbreitung*. *Frankreich*. Während in dieser Periode Deutschland einen von der westlichen Nation verschiedenen Pfad einschlägt und die im Streit mit der Kirche angebahnte Zerrüttung fortwächst, begründet sich durch kluge Politik französische Königsmacht, scharen sich um ihren Thron die territorialen Kräfte des Landes. So tritt Frankreich an die Spitze der neuen Kulturbewegung. Paris ist Weltstadt, Sitz der Gelehrsamkeit, bedeutsam für scholastische Wissenschaft, höfische Sitte und auch für den neuen Stil der Architektur. Die Elemente desselben lagen in den Provinzen und den Schulen Frankreichs zerstreut, aber sie vereinigten sich nun auf dem Boden des gefestigten Königtums in nördlichen Landen, der Isle de France, unter der genialen Leitung schlichter und kühner Meister zum konstruktiven System. Nicht als ob diese Künstler mit den Hörsälen der Philosophie in Verkehr gestanden hätten; aber der Geist scholastischer Distinktion und Bestimmtheit teilte sich allen Klassen soweit mit, als ihr Beruf sie dafür empfänglich machte, und dies war besonders bei den Architekten der Fall. Daher das Betonen des geometrischen Prinzipes, die Neigung zu Gegensätzen der Form, die Konsequenz im Durchdringen und Vergeistigen der Materie bis zum letzten Punkt, zum schärfsten Problem, hin. Und da jene Männer aus dem Volke hervor-

Bild 209. Tympanon eines gotischen Portals. Freiburger Münster.

gingen, das noch der Natur nahestand, besafsen sie auch lebendigen Kontakt mit organischer Entwicklung der Form, so dafs ihre Werke dem Boden entsprossen scheinen wie die Erzeugnisse des Bodens selber. So lösten sie die grofse Aufgabe, das ideale Element ihrer Zeit als reale, naturgemäfse Wahrheit in künstlerische Form zu kleiden.

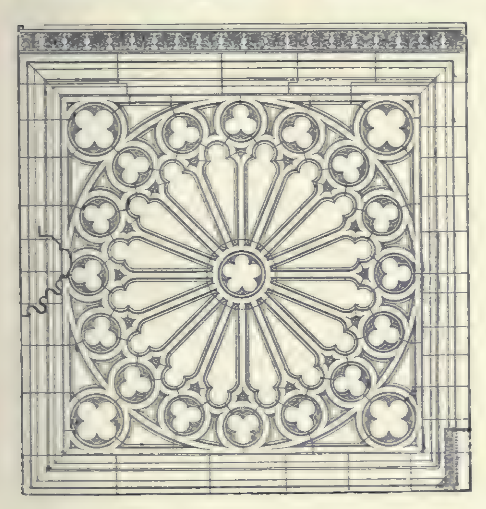


Bild 210. Gotische Fensterrose.

Wir vermögen an der französischen Gotik ihre in den bisherigen Systemen des Nordens und Südens auftretenden Elemente nachzuweisen. Seit dem 12. Jahrhundert war eine Vermischung derselben eingetreten. Die Klöster nahmen durch ihre Verbindung mit den grofsen Abteien Burgunds die

dort übliche reiche Choranlage auf. Im nördlichen Gebiet einigte man jene Formen mit dem Kreuzgewölbe: so findet sich im Chor der Abteikirche von *Chartres* der Abschlufs radianter Kapellen mit normannischer Ornamentation der Kapitäle, ebenso in S. Martin des champs zu Paris, dessen Chor dem Anfang des 12. Jahrhunderts angehört. Ähnlich die Stephanskirche in Beauvais. Eine verbindende, systematisierende Tendenz tritt uns besonders in den Bauten des Abtes *Suger* von *S. Denis* bei Paris entgegen, welcher mit gröfstem Eifer an diese Probleme herantritt: die Choranlage übertrifft hier selbst den mächtigen Bau von Cluny um zwei Kapellen, so dafs sie einen wirklichen Kranz ergeben. Alle Felder des Chores sind mit Kreuzgewölben im Spitzbogen bedeckt, aus Steinrippen und leichten Kappen bestehend, sowie durch Strebepfeiler in den Ecken der Kapellen gesichert, von welchen dann Bogen zur Festigung der mittleren und höheren Teile des Chores ausgehen. Hier finden wir jenes bequeme, leicht anwendbare System der Überwölbung, nach dem man lange gesucht, dem jener Meister der Abteikirche von Vézelay im Norden Burgunds schon nahe gekommen war, ohne es indes zu erreichen. Auch zeigt sich in S. Denis der Spitzbogen nicht blofs an den Arkaden, sondern auch an den Fenstern ganz durchgeführt. Somit war der konstruktive Gedanke des neuen Systems ans Licht getreten, obwohl sich im Detail noch romanisches Formwesen erhielt, ja für Fenster und Portale der Rundbogen längere Zeit hin beibehalten wurde. Trotz der Lasten des Kreuzzuges erwachte überall Sinn für kirchliche Bauten; alle Stände boten ihre Mithilfe dar und verrichteten selbst die niedrigsten Dienste in freier Genossenschaft, welche sich löste, wenn der Bau vollendet war. Schon Suger kam diese Hilfe zu statten. Es ist ergreifend, wenn man liest, wie vornehme und geringe Hände schwere Lasten trugen, welche Arbeiter für irdischen Lohn abgeschreckt hätten.

Das Gebiet, auf welchem der neue Stil zunächst Ausbildung erhielt, umfafste die Erzdiözesen von *Paris*, *Sens* und *Rheims*, letztere die Provinzen Picardie und Champagne einschliefsend. Gerade in jenen östlichen Territorien Nordfrankreichs findet sich eine Anzahl von Kirchen, welche die Entwicklung des gotischen Systems darlegen, so die Kathedrale von *Noyon,* die Abteikirche *S. Germer, S. Remy* in Rheims und *Notre Dame* in Châlons-sur-Marne. Alle führen Chorumgang mit Kapellenkranz. Die Anlage von S. Remy läfst, ebenso wie Notre Dame in Châlons, den Chor mit völlig abgerundetem Kapellenkranz hervortreten, wodurch mächtige Strebepfeiler gewonnen sind, ein schon ausgebildetes Bogensystem tragend. Solche Anlage ward später dem Architekten der Kathedrale von Rheims (Bild 211) zum Vorbild und an den Bauten von Amiens, Beauvais und Köln fortentwickelt. Notre Dame in Châlons ist ein Kreuzbau mit fertigem Strebesystem am Äufsern. Neben diesen wäre die Klosterkirche zu *Orbais* in der Champagne (1197—1211) zu nennen; auch die Choranlage von S. Germain-des-Prés in Paris zeigt den Umgang mit

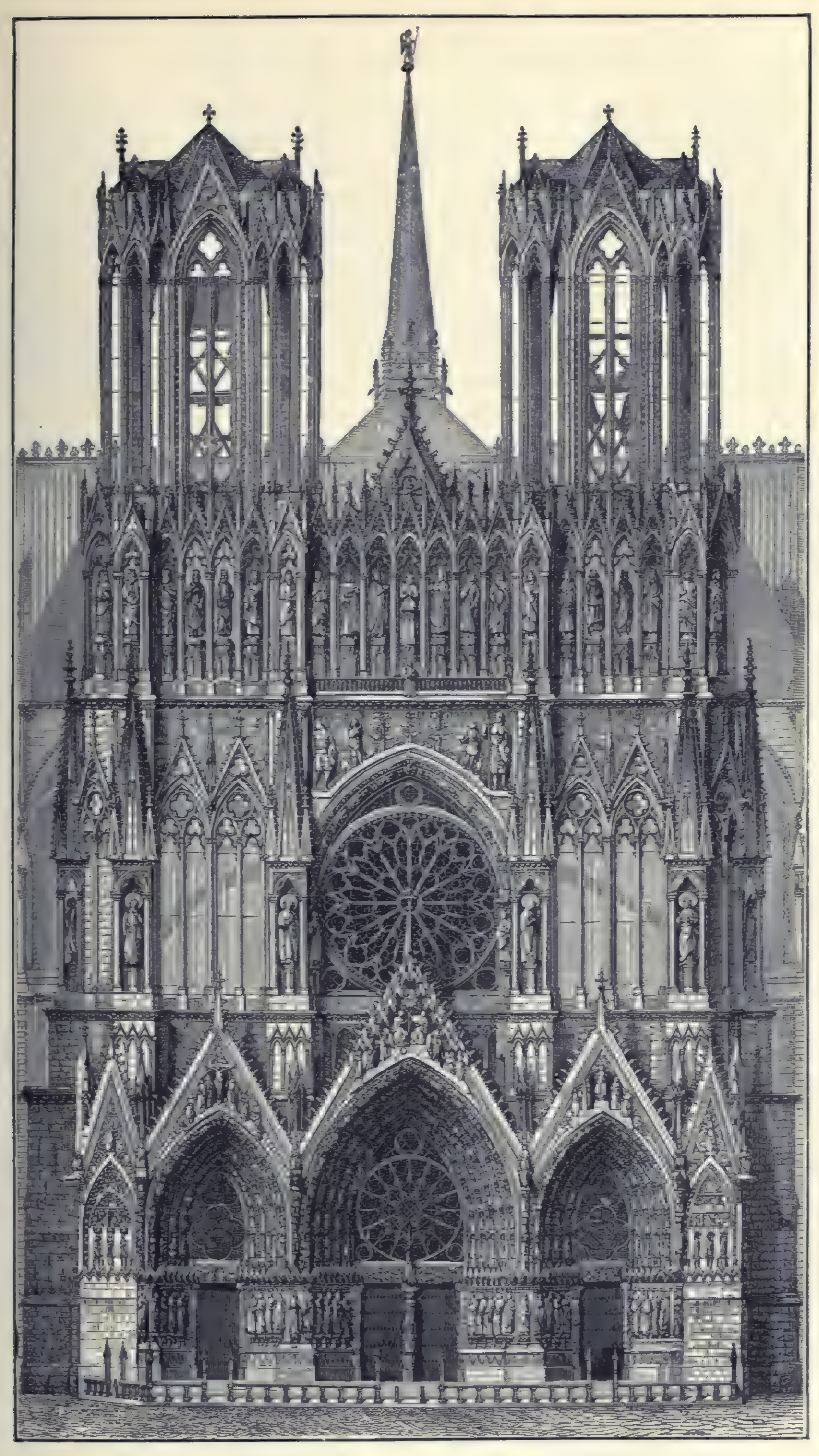


Bild 211. Die Kathedrale von Rheims.

fünf radianten Kapellen, Strebepfeilern und Bogen. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts erhielt in diesen Gegenden durch Wetteifer im Umbau von Kathedralen der neue Stil wesentliche Förderung. In erster Linie stehen hier jene von *Paris, Laon, Sens* und *Senlis,* welche auch verwandte Züge besitzen: sie führen alle quadratische, sechsteilige Kreuzgewölbe, Kapitäle mit knospendem Blattwerk und attische Säulenbasis mit Eckblatt, offenbaren auch bei grofser Strenge im Detail das Ringen nach einheitlicher Durchführung des Strebesystems. Verwandt sind besonders die Kathedralen von Paris und Laon, jene die bedeutendere, letztere vermutlich etwas älter. Notre Dame de Paris (Bild 212) ward 1163 fundiert; 1177 ist der Chor bis zur Wölbung gediehen, 1182 der Hochaltar vollendet; im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts kommt der Bau des Langhauses mit Fassade zu stande. Diese edle Kirche hat fünf, die Kathedrale von Laon drei Schiffe; beide sind von grofsartigem Ernst und strenger Würde in der Einfachheit konstruktiven Systems. Der Bau in Sens, 1152 begonnen, mufs weithin Berühmtheit erlangt haben, da Meister Wilhelm von hier nach Canterbury eingeladen wurde (1175). Jeder dieser mächtigen Dome wirkte nun auf die Kirchen seiner Umgebung: so hängen von Notre Dame de Paris zahlreiche Bauten in den Departements Oise, Seine-et-Marne ab. Der Kathedrale von Noyon strenge Formen wirkten auf die Abteikirchen von Longpont und Ourscamp, während die Bauten von Montier-en-Der (Champagne) und S. Martin zu Laon ihr Vorbild an der Kathedrale letzterer Stadt gesucht haben.

Der Dom von *Chartres,* 1260 geweiht, und jener von *Rheims* zeigen die Gotik auf ihrer Höhe im Charakter grofsartiger, imponierender Einheit des Systems. Verwandt sind die Kathedralen von *Amiens,* bis 1288 vollendet, und von *Beauvais.* Man sieht hier, wie die Meister ihrer Vorgänger Pläne vor Augen hatten, daraus Einzelnes entnahmen und ihr Ideal mit vollem Bewufstsein konsequent und harmonisch durchführten. Die weiten quadratischen Gewölbefelder des Mittelschiffes wurden aufgegeben, ebenso die breiten Galerien; an ihre Stelle traten schmale, mit jeder Arkade abschliefsende Gewölbe und leichte Triforien. Dieser schon an der Kathedrale von Soissons ausgeführten Neuerung folgte ein Sieg des Strebesystems, der Aufbau gleicher und schlanker Pfeiler, Verminderung der Zwischenwände, Ausdehnung der Fenster bis an die Schildbogen der Gewölbe, überhaupt organische Vollendung. Da man die Galerie entbehren konnte und das Strebesystem besser zu würdigen verstand, ging man zu freien, luftigen Anlagen über. Auch die Verhältnisse des Grundplanes erfuhren jetzt nähere Feststellung: neben grofsartiger Choranlage ward ein stattliches Kreuzschiff Bedürfnis, wie es schon bei älteren südfranzösischen Bauten (Toulouse, Conques) dreischiffig auftritt. Um die Form des Kreuzes besser zu markieren, gleich der schlichten Anlage normannischer Kirchen, verlieh man den Kreuzschiffen niedrigere Seitenhallen und dem mittleren Teile des Chores bis zur Rundung hin

die Höhe des Mittelschiffes, so dafs die vier Kreuzesarme deutlich wurden und im Innern perspektivische Wirkung glänzend sich entfaltete. Krypten wurden schon seit Beginn dieser Epoche nicht mehr angelegt; das Presbyterium ist nur um wenige Stufen über das Niveau der Schiffe erhöht.

Unter Ludwig dem Heiligen ward das Schiff der Abteikirche von *S. Denis* erneuert, und hier kündet sich schon das Prinzip des Bündelpfeilers an, wodurch erst ein Entfalten der Gewölbe möglich ist. Der zierlichste frühgotische Bau ist die Sainte Chapelle von Paris, zum alten Schlofs der Seine-Insel gehörig. In der einschiffigen Oberkirche wächst hier alles zu freier, anmutiger Blüte empor, insbesondere ist auch voll-



Bild 212. Notre Dame zu Paris.

ständige Bemalung den Architekturformen günstig. 1251 war dieses edle, durch *Peter von Monterau* geleitete Werk fertig. Durch die Munificenz des Königs wurde nun Paris und Umgegend Schauplatz reger Bauthätigkeit, die Stätte von Notre Dame schon jetzt Sammelplatz strebsamer Kunstgenossen. Aber auch von den Bauhütten zu Noyon, Chartres, Rheims gingen Fortschritte aus, welche das System vollendeten. Hervorragende Architekten sind aufser dem genannten Peter von Monterau noch *Hugo li Bergier* und *Robert de Coucy,* der Dombaumeister von Rheims († 1311).

Neben den Kathedralen entstanden jetzt auch zahlreiche *Abtei-* und *Pfarrkirchen* gotischen Stils, sowie Kreuzgänge, Kapitelhäuser, Refektorien, von denen manch edler Bau die Stürme der Revolution über-

dauerte, so die Kreuzgänge von Laon, Noyon, S. Nicaise zu Rheims, S. Jean des Vignes zu Soissons, der alte bischöfliche Palast in Laon (Palais de Justice), der Synodalsaal in Sens. Auch weltliche Bauten (die Burg von Coucy, das alte Grafenschlofs in Poitiers) nahmen jetzt imposante Formen an, nicht minder bürgerliche Häuser, wie jenes zu Rheims mit den Figuren von Spielleuten am oberen Teil. In der Normandie, wo das Kreuzgewölbe schon heimisch war, findet sich seit 1170 häufigere Anwendung des Spitzbogens. Frühestes Beispiel einer Annäherung an das französisch-gotische System bietet die Abteikirche zu *Fécamp*, 1170 neu erbaut, mit noch romanischen Teilen im Chor, während jener von S. Etienne zu Caen schon die strengen Formen neuen Stils aufweist. Das mächtigste Gebäude der Normandie ist der Dom von *Rouen*, ein Werk mehrerer Jahrhunderte. Nach Verschmelzung dieser Gegend mit dem königlichen Frankreich kommt der neue Stil in ausgebildeter Form rascher zur Verbreitung. Langsamer geschieht es in den Provinzen *Languedoc* und *Provence*, da der Spitzbogen hier üblichen Flachdecken und antiker Dekoration widerstrebte. Ein sehr edler Bau ist die Kathedrale von *Narbonne*, 1272 fundiert: die Höhe der Gewölbe (40 *m*), schlanke, reichgegliederte Pfeiler und weite Fenster erinnern an den Kölner Dom. Später sind die Kathedrale von *Béziers* und *S. Nazaire* zu Carcassonne. Auch in der Auvergne erhielt sich der ältere Stil; die 1248 zu Clermont-Ferrand gegründete Kathedrale blieb ein Fremdling im Lande. In der romanischen Schweiz fand das neue System früher als in der Provence Eingang, wie die Kathedralen von *Lausanne* und *Genf* darthun; neben diesen ist noch die Kirche zu Sitten, sowie jene von Moudon im Kanton Waadt zu nennen. Die Bretagne entwickelte erst nach dem Anfang des 13. Jahrhunderts Elemente gotischen Stils, aber mehr englischer als französischer Richtung, wie die Kirchen von *Beauport* und *Dol* erkennen lassen. Auch in den südlicheren Gegenden des Westens fand das neue Prinzip wenig Anklang, da die romanisierten Bewohner keltischen Stammes dem germanischen Element widerstrebten. Eigenartig ist die Kathedrale von *Poitiers*, da das Querschiff nur durch zwei angesetzte Kapellen betont wird und die Mauern des Langhauses nach dem Chor zu konvergierend sich verhalten. Die Kathedrale von *Angers* zeigt noch Einflufs des Systems der Kuppelbauten, wie es von S. Front in Périgueux ausging. Solche Schule verrät auch das Langhaus der Kathedrale von *Bordeaux*, ein kolossaler Bau, an dem man erst im 16. Jahrhundert die Westfassade beendigte.

Das 14. Jahrhundert brachte Frankreich den Krieg mit England, welcher seit 1336 mit Unterbrechungen sich über ein Säkulum fortspann; dazu kamen innere Zwiste, der Bauernaufstand und Seuchen, welche das Abendland verheerten. Unter Karl V. (1364—1380) wächst trotzdem der Luxus des Adels in Bauten profanen Stils, während die Zahl neuer Kirchen hinter der in voriger Epoche zurückbleibt. Hatte man doch an den

mächtigen Kathedralen genügend zu vollenden; namentlich kommt jetzt die Ausstattung einer schönen Marienkapelle hinzu. Der Ruf französischer Architekten war nun im Auslande so gestiegen, dafs man sie nach den fernsten Ländern berief, und in der Heimat selbst genossen sie Ehren wie nie ein deutscher Meister. Aber die Nachwirkung früher so hochgespannter Thätigkeit lähmte zugleich mit der Erschütterung durch den Krieg ferneren gleichmäfsigen Aufschwung der Architektur, und es bildet sich eine Art von Interregnum zwischen klassischer Epoche und späterer üppiger Ausartung des Stils, welche nach dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts beginnt, und mit der sich der ganze Bau in flammendes Mafswerk aufzulösen scheint.

Unter den neuerrichteten Kirchen ist *S. Ouen* in *Rouen*, 1318 fundiert, wohl die vornehmste, aber im Charakter des Luftigen, im Streben nach Vertikalismus und Eleganz der Formen schon abweichend vom Ernst frühester Gotik (Bild 213). Im Süden, wo der Ziegelbau noch von den Römern her gepflegt wurde, entstand in solchem Material die einschiffige, 95 *m* lange Kathedrale von *Alby*. Einschiffig wurde auch jene zu *Perpignan* gegründet.

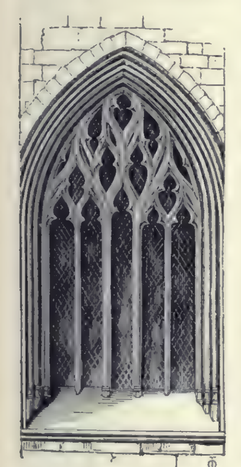


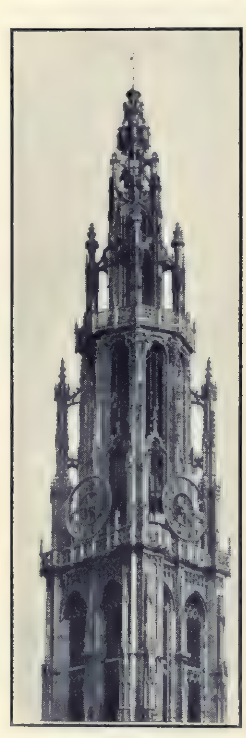
Bild 213. Flamboyantstil: Fenster von S. Ouen zu Rouen.

Von Profanwerken der Architektur ist der Louvre — seit dem Neubau König Philipps (1204) Citadelle und Residenz — dem Renaissancepalast Franz' I. gewichen; auch das von Karl V. schon als Dauphin begonnene Hôtel S. Paul, dessen riesige Ausdehnung das Konservieren schwierig machte, zerfiel. Erhalten sind: der Herrschersitz der Päpste zu *Avignon;* das Schlofs *Meillant;* das Haus des *Jacques Coeur* zu Bourges aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, welches den Übergang von der Burg zum Palastbau gut erkennen läfst.

Lothringen gehörte damals zum deutschen Reich, seine Bevölkerung war aber zum Teil romanisch; es grenzte überdies an die Champagne, woher durch die Templer der neue Stil zuerst ihrer Ordenskapelle in Metz vermittelt wurde. Noch deutlicher tritt derselbe an der Kirche S. Nicolas in Verdun auf. Die herrliche Kathedrale von Metz zeigt nur in den unteren Arkaden französischen Einflufs, dann schliefst sich der Bau dem rheinischen Typus an.

Die *Niederlande,* welche in der romanischen Epoche sich mehr dem deutschen Stil (Rheingebiet) zugeneigt hatten, nahmen jetzt französischen in sich auf. Die gigantische Kathedrale von *Tournai* offenbart im Langhaus mit weiten Galerieöffnungen französisch-normannischen Charakter, deutschen in den Apsiden; die Ausführung ist wechselnd. Auch die Kirche Notre Dame de la Chapelle in *Brüssel* zeigt solche Mischung. Zu

den wichtigsten Monumenten gehört das Cistercienserkloster *Villars* bei Nivelles, dessen Kirche (1240—1260) eigenartige Übergangsformen darbietet. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts besitzt der gotische Stil französischer Richtung die Oberhand, und zwar zunächst in *S. Gudule,* der Kathedrale von *Brüssel.* Seit 1240 etwa kommt in allen Teilen des Landes dieses System zur Geltung, so in der Frauenkirche zu *Tongern,* den Dominikanerkirchen von *Gent* und *Löwen,* im Schiff von S. Martin zu *Ypern,* einem der schönsten Gebäude jener Zeit, endlich in der fünfschiffigen Liebfrauenkircke zu *Brügge.* Der entwickelte Bündelpfeiler gewinnt hier keine Bedeutung, auch bleibt der Chor noch meist ohne Kapellenkranz; die Fenster sind lanzettförmig, Strebepfeiler schmucklos. Nur im Chor des Domes von *Tournai* erscheint der gotische Stil siegreich in voller Schönheit. 1355 ward endlich der bedeutendste Dom der Niederlande, jener von *Antwerpen,* begonnen, mit siebenschiffigem Langhaus ausgestattet (Bild 214 u. 215). Indes ist die hier erreichte Wirkung doch eine mehr malerische als architektonische, mehr weltliche als kirchliche. Zwanzig Jahre später ward die Kathedrale von *Löwen* fundiert, und zwar mit dreischiffiger Anlage; das Äufsere ist auch hier unfertig. Neben Kirchen wuchsen auf jenem Terrain eines mächtigen Bürgertums grofsartige Kommunalbauten empor, sei es zur Sicherheit gegen äufsere und innere Feinde, oder zur Hebung und Entfaltung der Gewerbe. Ein hoher Wartturm im Innern der Städte, der *Belfried* (beffroi) — mit der Glocke, die Bürger zusammenzurufen —, Verkaufshallen, Rathäuser wurden sehr stattlich aufgeführt. Die Reihe solcher Hauptwerke profaner Architektur eröffnete das Stadthaus von *Brügge* (1377) (Bild 216, S. 230), welches dasjenige von Brüssel an Umfang überragt. Durch üppige Fassade zeichnet sich jenes von *Löwen* aus (1448—1463). Auch die palastartigen Sitze der *Hansa* und fremder Gesellschaften (Brügge, Antwerpen) haben eine Grofsartigkeit, welche hier nicht wie anderwärts hinter der kirchlichen Architektur zurücksteht, indes letztere einen bürgerlich-weltlichen Zug nicht verleugnen kann.


Bild 214. Turm der Kathedrale zu Antwerpen.

England. Die ersten englischen Bauten, denen man gotischen Stil zusprechen kann, gehören in den Anfang des 13. Jahrhunderts. Ihnen ging Einwirkung aus französischem Gebiet voran, und bald erreichte der Stil, dem Nationalcharakter gemäfs, hier besondere Ausprägung, ähnlich dem normannischen. Aber während in Frankreich die ersten Abweichungen

vom romanischen Formwesen durch den Trieb nach sicherer Überwölbung wie nach geräumigen Verhältnissen bedingt sind, nimmt man hier, wenigstens für das Hauptschiff der Kirche, noch immer die Holzdecke und gebraucht das Kreuzgewölbe nur bei Chören, Seitenschiffen, Krypten oder in befestigten Gängen der Schlösser. Den gotischen Stil in früher Ausprägung zeigt die Kathedrale von *Canterbury*, deren Neubau Meister *Wilhelm von Sens* übertragen wurde. Eigentümlich ist die vom französischen Plan (Sens) abweichende Verengerung des Lang-



Bild 215. Die Kathedrale zu Antwerpen. Inneres.

hauses, bedingt durch zwei alte Türme. Französischen Charakter besitzt auch der Rundbau der Templerkirche von London. Es entstehen hier Gebäude, deren Stil man als Übergang zum Nationaltypus bezeichnen kann: die Vorhalle (Galiläa) an der Kathedrale zu *Durham;* der Chor jener von *Winchester;* die westliche Partie der Abteikirche von *S. Albans;* der Chor von *Worcester.* Die Kathedrale von *Salisbury,* 1220 begonnen, zeigt den englischen Typus ausgeprägt mit dem Vorwalten horizontaler Linien (Bild 217, S. 230): geradem Chorschlufs, bedeutender Länge der Schiffe, stetem Wiederholen der Bauglieder. Ähnlich das Münster von


Bild 216. Das Stadthaus zu Brügge.

Beverley. Durch Fassade und Skulpturen ist die Kathedrale von *Wells* ausgezeichnet. An dem berühmten Dome von York stammen nur die Kreuzschiffe aus dieser Periode, ferner Teile in jenen von Lincoln und Peterborough, sowie der Chor zu Ely und anderes. Französische Anlage zeigt die Westminsterabtei zu *London*, ursprünglich von Eduard dem Bekenner angelegt. Dem früh-englischen Stile folgte bald nach 1300 ein anderer, welchen man den verzierten (decorated style) nennt; ihn löste jedoch schon um 1370 der sogen. Perpendikularstil ab (Bild 218). Die Bildung des Mafswerkes, dessen feinere Symbolik dem materiellen englischen Sinn nie recht aufgegangen ist, unterliegt nun besonderer Aufmerksamkeit. Aber teils handelt es sich hier um blofs mechanische Tragkraft breiter Fenster, teils um blofses Linienspiel, das sich zuletzt gleich dem französischen Flamboyant in ein Netz ovaler Figuren auflöst: der Name «flowing» soll an herab-


Bild 217. Lanzettfenster.


Bild 218. Fenster des Perpendikularstils.

fliefsendes Wasser erinnern. Hervorragende Monumente jener zweiten Stilperiode sind die Kathedralen von *Exeter, Lichfield;* auch diejenige von *York*, der Triumph englischer Gotik (Bild 219), gehört zum Teil



Bild 219. Die Kathedrale zu York.

derselben an. Vorliebe für den Holzbau war der englischen Architektur stets eigen: selbst an Steingewölben kann man dessen Spur erkennen im Anhäufen von Rippen bei ungewöhnlicher Stärke. So kommt jetzt, nachdem der Eifer für neue Gewölbekonstruktion erlahmt ist, die *Holz-*

decke (Bild 220) wiederum zur Bedeutung, wie im Kapitelhause zu *York:* die weite Spannung der Fächergewölbe sollte hier der Mittelstütze entbehren. In der Kathedrale von Ely ward, als der normannische Mittel-



Bild 220. Holzdecke von S. Stephan zu Norwich.

turm einfiel, die zum Oktogon erweiterte Vierung mit Fächerkonstruktion und Laterne von Holz überdacht. Zuletzt geriet man auf sehr künstliches Hängewerk, durch Schnitzerei, Vergoldung und Anstrich belastet (Bild 221). Der *Perpendikularstil,* mit dem gedrückten Bogen und dem stabförmigen, nüchternen Fenstermafswerk sowie den Fächergewölben, erhielt durch Wilhelm von Wykeham, den Kanzler und Bischof von Winchester, in den von ihm erbauten Kollegien zu Oxford und in seiner Stadt das Gepräge der Vollendung. Der letzten Periode gotischen Stils in England gehört die Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei zu London an, mit tief herabgehendem Hängewerk von spitzenartig zierlicher Durchbildung. Mehr noch als in andern Ländern bewahrt jene englische spätere Architektur ihre Lebenskraft für kirchliche und profane Zwecke.



Bild 221. Fächergewölbe von Beauchamp Chapel zu Warwick.

Deutschland. Die nationale Entwicklung in der romanischen Epoche macht es erklärlich, wenn hier am überlieferten Bausystem festgehalten wird, als die französische Kultur ihre Blüte schon getrieben hatte. Da aber letztere, wenn auch auf Frankreichs Boden entsprossen, den im Abend-

lande verbreiteten Neigungen Ausdruck giebt, mufste dieser Stil auch in Deutschland Aufnahme finden, ohne dafs er notwendig aus dem Vorhandenen herauswuchs. Langehin ist das Auftreten gotischer Konstruktionsweise nur selten, später als in England, ja die gröfste Zahl solcher Bauten entstammt dem 14. und 15. Jahrhundert. Dafs man sich bewufst war, dieser Stil sei nicht deutschen Ursprungs, ergiebt eine chronikalische Notiz über die Stiftskirche zu Wimpfen am Neckar, wo es heifst, dafs der Dechant Richard von Ditenstein einen erst kürzlich aus Paris gekommenen Meister berufen habe, um die Basilika «opere francigeno» errichten zu lassen (Chron. Burchardi de Hallis ap. *Schannat,* Vindemiae litt. II, 59). Daraus erhellt das Wandern strebender Meister nach Paris, ebenso wie die Anerkennung, welche man ihren noch frischen Studien zollte, und es erklärt sich, wie am Strafsburger und Kölner Dom Beziehungen auf kurz vorher entstandene oder noch in Ausführung begriffene Werke auftauchen konnten. Die Mitteilung jenes gotischen Systems erfolgte eben nicht im Kontakt benachbarter Länder, vielmehr an getrennten Orten durch wandernde Meister. Schon die erste Spur solchen Einflusses erblicken wir nicht am Rhein, sondern am Dom zu *Magdeburg,* und zwar in der Anlage seines 1234 vollendeten Chores mit Umgang und fünf radianten Kapellen. Nur S. Godehard zu *Hildesheim* war darin etwas voraufgegangen, aber hier blieben es nur drei vereinzelte Kapellen, bildete sich kein geschlossener Kranz wie an französischen Kathedralen. Allerdings ist der Umgang am Chor zu Magdeburg noch mit rundbogigen Kreuzgewölben versehen, ein Merkmal, dafs der Architekt mit der Kraft des Strebesystems wenig vertraut war. Beziehungen des Domstiftes zu Frankreich könnte man etwa darin suchen, dafs Bischof Albert II. in Paris studiert hatte. Unter Einflufs des Domchors zu Magdeburg wird auch der innere Umbau der Marienkirche daselbst ausgeführt worden sein. Sehr deutlich ist an der Stiftskirche S. Georg zu *Limburg* an der Lahn das Vorbild der Kathedrale von Noyon in Verbindung des Triforiums mit der Galerie über den Seitenschiffen zu erkennen. Studien französischen Systems finden wir auch in S. Gereon zu Köln; aber der erste Bau in wirklich gotischem Stil ist die Liebfrauenkirche zu *Trier* (1227—1244), deren Zentralform durch Kapellenkranz nach französischem Muster belebt wird (vielleicht S. Yved in Braisne bei Soissons). Noch während dieses Baues entstand auf hessischem Terrain die mit Recht berühmte *Kirche der hl. Elisabeth* (1235—1283), wie aus einem Gufs vollendet. Es ist eine dreischiffige Hallenkirche, die erste gotische, mit Kreuzarmen und Chor nach älterem rheinischem Vorbild, voll klarer Gesetzmäfsigkeit im Aufbau, durch anmutige Details verschönert, aber ohne die ritterliche Pracht französischer Werke. Dem Einflufs hessischer Bauschule begegnen wir in der Stiftskirche zu *Wetzlar* (Chor) und in einigen westfälischen Bauten zu Lippstadt, Ober-Marsberg, Paderborn (Dom). Der Dom zu *Köln* (Bild 222 u. 223, S. 234 u. 235), das vornehmste

Werk deutscher Gotik, fundiert 1248, hat im wesentlichen zum Vorbilde die Kathedrale in Amiens. Aber diese Nachbildung stammt von einem grofsen



Bild 222. Der Dom zu Köln. Aufrifs.

Meister *(Gerhard,* später *Johannes),* der nichts ungeprüft annimmt, sondern das fremde System in klarer Auffassung wiedergiebt und einzelnes so verändert, dafs der Bau in originaler Frische auftritt. Während der Chor sich

erhob, entstand, vielleicht im Zusammenhang mit jener Hütte, die Kirche zu Altenberg, später der Neubau der Stiftskirche zu Xanten. Als eines der besten Werke gotischen Stils gilt die Katharinenkirche zu *Oppen-*



Bild 223. Der Dom zu Köln. Inneres.

heim, mit herrlichen Fenstern und edlem Mafswerk. Die beiden westdeutschen Kathedralen, zu *Strafsburg* und *Freiburg*, haben noch romanische Querschiffe, vertreten also nur teilweise die Gotik. Ersteres Münster erhielt im Erbauer des Langhauses einen entschiedenen Kenner des neuen Systems. 1277 war Meister *Erwin* mit der Fassade beschäftigt, welche

durch Galerien und die bedeutsame Fensterrose an jene von Rheims und Amiens erinnert; die deutsche Richtung wird aber durch den Turmbau vertreten, der, von Erwins Plan abweichend, erst 1439 zum Abschlufs kam, ohne die architektonische Einheit des Ganzen zu fördern. Das Freiburger Münster (Bild 224) gehört dagegen besonders durch seinen Turmbau, welcher die drei Abteilungen klar und bestimmt hervortreten läfst, zu den gelungensten Werken deutscher Gotik. Im Elsafs besitzt das Münster S. Georg zu *Schlettstadt* den edlen frühen Typus des Stils, nicht minder



Bild 224. Aufsenwerk des Freiburger Münsters.

S. Peter und Paul zu *Weifsenburg*. Im südlichen Teil Deutschlands vertritt der Neubau des prächtigen Domes zu *Regensburg* (Bild 225), 1275 begonnen, die heimische Richtung, indem jedes der drei Schiffe mit polygonalem Abschlufs versehen ist. *Schwaben* bot dem neuen Stil nicht gerade willige Aufnahme: die Stiftskirche zu *Wimpfen*, durch den in Paris gebildeten Architekten 1278 vollendet, stellt ihn zuerst in reinen und edlen Verhältnissen dar, ja mit zierlicher Durchbildung des Strebewerkes; voll entwickelt erscheint er in der Cistercienserkirche zu *Salem*, mit geradem Chorschlufs versehen. Der Dom zu *Augsburg* ist dagegen nach französischem Muster mit Umgang und Kapellenkranz ausgestattet. In *Ulm* legte man 1377 die



Bild 225. Aus dem Dom zu Regensburg: Brunnen.

Grundsteine des Münsters, welches trotz seines Umfanges den Charakter einer Pfarrkirche bewahren sollte, mit drei Schiffen von fast derselben Breite und polygonalem Chorraum ohne vermittelndes Querhaus. Später wurden die Seitenhallen noch durch schlanke Pfeiler gestützt, so dafs der Bau jetzt fünfschiffig auftritt, was der ursprünglichen Anlage dienlich ist. Nicht minder stattliche Verhältnisse zeigt das Münster zu Überlingen am Bodensee. Im übrigen gab man der Hallenkirche den Vorzug; eines der besten Werke jener Art ist die Frauenkirche zu *Efslingen* und die Stiftskirche zum heiligen Kreuz in *Gmünd*, dessen Bauhütte tüchtige Meister lieferte, wie *Peter* (Prag), *Johannes* (Freiburg), *Heinrich* (Mailand). Franken besitzt mehrere Ordenskirchen guten Stils, so zu Rothenburg, Würzburg, *Nürnberg*. Die S. Lorenzkirche daselbst, 1274 begonnen, zeigt ein schönes Portal mit edler Fensterrose darüber. Erst aus dem 14. Jahrhundert stammt der harmonisch gegliederte Bau der S. Moritzkapelle, sowie die Liebfrauenkirche, in fast quadratischer Anlage mit drei gleich hohen Schiffen. S. Sebaldus empfing 1361 den hallenartigen Chor. Einen edlen früh-

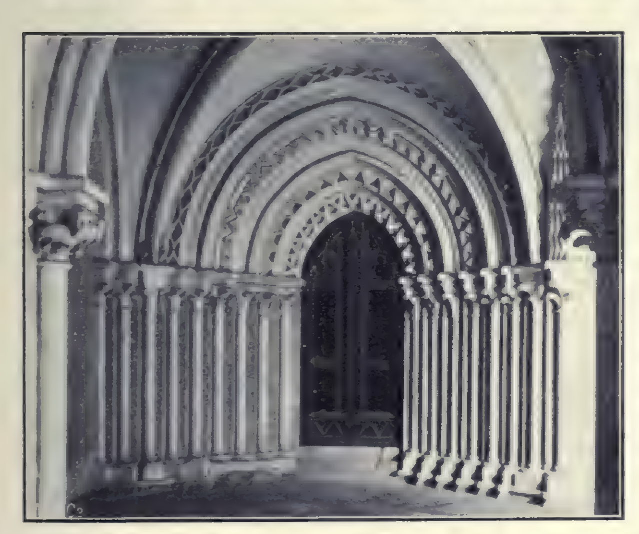


Bild 226. Aus dem Kreuzgang von S. Emmeram zu Regensburg.

gotischen *Kreuzgang* finden wir in S. Emmeram zu Regensburg (Bild 226, S. 237). Von Profanbauten sind in Nürnberg der *Nassauer Hof*, mit zierlichem Erker, in Frankfurt das steinerne Haus, ferner die alten Stadtthore und -türme hervorzuheben; so in Köln, Basel (Spalenthor) und Lübeck (Holstenthor).

Böhmen, das Slavengebiet im Herzen Deutschlands, zeigt mit dem 14. Jahrhundert rege Bauthätigkeit. Durch Karl IV. ward *Matthias von Arras* aus Avignon berufen und erhielt acht Jahre hindurch bis zu seinem Tode (1352) die Leitung am Dombau zu *Prag*. Der Grundplan des Chores ist jenen von Beauvais und Köln ähnlich; mit Peter von Gmünd aber kam süddeutscher Einflufs störend in das Werk (Oberbau); das Äufsere imponiert durch den Wald von Strebepfeilern. Auch an der Bartholomäuskirche in Kolin war Peter thätig, vielleicht selbst an der *Teinkirche* in Prag. Nächst dem Dome daselbst ist die S. Barbarakirche zu *Kuttenberg* das stattlichste gotische Werk in Böhmen, aber wie jener unvollendet. Nach Peter waren die *Juncker*, Johann und Wenzel, als Theoretiker berühmt, deren auch *Matthias Roriczer*, der Dombaumeister von Regensburg, eingedenk ist. Der späteren profanen Architektur gehören die in Prag nicht seltenen malerischen *Türme* an.

Österreich besitzt vorwiegend spätgotische Kirchen und meistens in Hallenform; auch der Stephansdom in *Wien* (Bild 227) nähert sich derselben, da die drei Schiffe des Chores gleich hoch sind und das Mittelschiff im Langhaus der Belichtung von oben entraten mufs. Im Äufsern fällt die gewaltige Höhe des alle Schiffe überragenden Daches ins Auge. Aufserhalb Wiens sind vornehmlich zwei Chorbauten an Cistercienserkirchen hervorragend, jener in *Zwetl* (Pontigny nachgebildet) und der von *Heiligenkreuz*, mit schönen Glasfenstern. In Steiermark vertreten der Kreuzgang der Abtei Neuberg und die Kirche zu Strafsengel den frühen gotischen Stil. *Tirol* besitzt Hallenkirchen, zumeist von spätem Typus, so zu Bozen und Meran.

Seit Mitte des 14. Jahrhunderts offenbart sich ein Nachlassen des Stilgefühls in der Architektur. Willkür und Künstelei durchbrechen und überwuchern mehr und mehr den hochgeführten edlen Bau: die Pfeiler wachsen nüchtern empor, zuweilen ohne Kapitäl, sich nach allen Seiten hin zum Rippenwerk verästelnd, das an der Wölbung in künstlichen Stern- und Netzformen krystallisiert. Daher strebt man nach weiten Räumen, verliert alle Harmonie der Verhältnisse und sucht durch prächtige Details an Portalen, Kanzeln, Lettnern, Taufbrunnen, sowie durch emporwachsende Sakramentshäuschen diesen Mangel zu ersetzen. Damit hängt auch das weitgehende Interesse für die Hallenkirche zusammen. Ihre eigentliche Heimat sind die nördlichen Länder Westfalen und Sachsen: Umgang und Kapellenkranz finden sich hier gar nicht; üblich ist polygonaler Abschlufs des Chores. Somit ähneln diese nüchternen Werke ohne Perspektive mehr der nordischen Kaufhalle. Von bester Seite lernen wir die Architektur Westfalens an den *Rathäusern* kennen, so jenen zu *Münster*,



Bild 227. Der Stephansdom zu Wien.

mit schön gegliederter Fassade, zu *Lemgo* und *Dortmund,* auch an bürgerlichen Wohnhäusern.

Sachsen kannte den neuen Stil gewifs schon seit Mitte des 13. Jahrhunderts, da der Westchor des Naumburger Domes ihn ausprägt. Während jenes Baues erhob sich der edle Dom zu *Halberstadt,* dessen Grundplan die Mitte hält zwischen französischer und deutscher Weise, indem der Chor zwar von Seitenschiffen und einem Umgang begleitet, aber ohne Kapellenkranz ist. Den Typus des 14. Jahrhunderts vertritt der *Meifsener Dom;* 1345 beginnt der Chorbau zu *Erfurt.* Von Profanbauten jener mittleren Gegenden sind die Albrechtsburg in *Meifsen* und das *Braunschweiger Rathaus* hervorstechend, letzteres mit seinen Lauben, Treppen

und Figuren ein charakteristisches Denkmal städtischen Lebens im Mittelalter wie kaum ein anderes.

Der *Ziegelbau* in Norddeutschland offenbart recht fortgeschrittene Behandlung; auch fehlt es nicht an Wechsel der Anlagen von der Hallenkirche bis zum Reichtum des Kapellenkranzes; aber das künstliche Material eignete sich doch besser für weltliche Zwecke. Dies bekundet eine Anzahl sehr malerischer Wohnhäuser (Bild 228). Einen gewissermafsen neutralen Boden finden wir in *Schlesien*, wo man zwar auch mit Ziegeln baute, aber die feineren Partien in Sandstein ausführte. Das Hauptgebiet der Backsteinkonstruktion ist die Mark *Brandenburg*, zumal diese Stadt selber. Der Dom, die beiden Kirchen S. Godehard und S. Katharina sind hervorragende Bauten. Hier findet sich auch üppige Dekoration der Aufsenseite in farbigem Mafswerk und wechselnden Steinlagen aus glasiertem Material; ähnlich am Ostgiebel der Marienkirche zu Neu-Brandenburg sowie an mehreren Kirchen in Pommern und der Altmark. Von Profanbauten ist das Rathaus zu *Tangermünde* mit den hohen Spitzgiebeln das vornehmste. Nördlich der Mark verliert sich wieder die Hallenkirche, und es tritt eine Gruppe von Bauten mit nie-

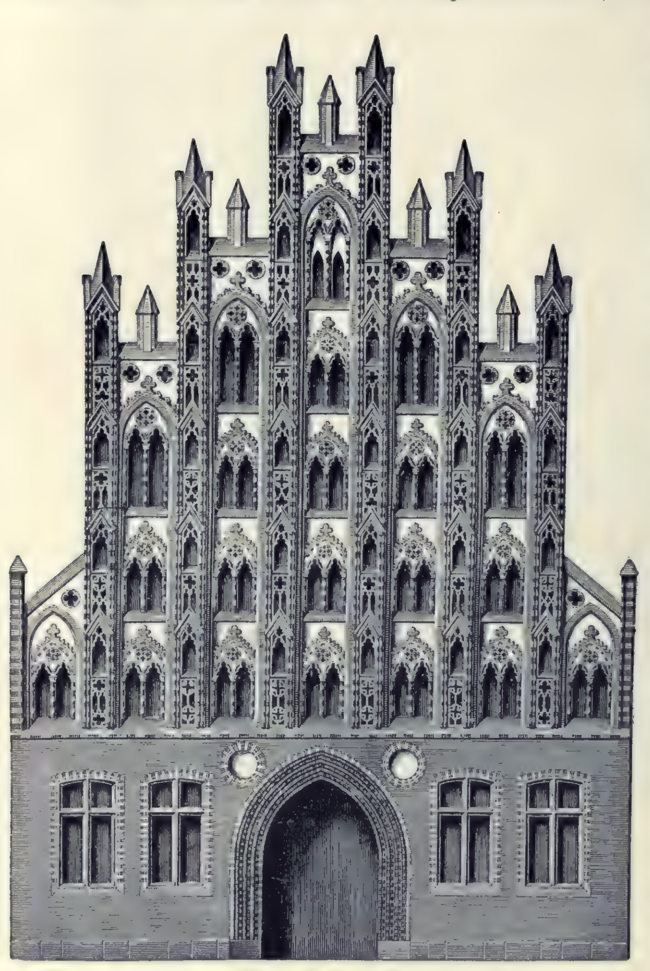


Bild 228. Haus zu Greifswald.

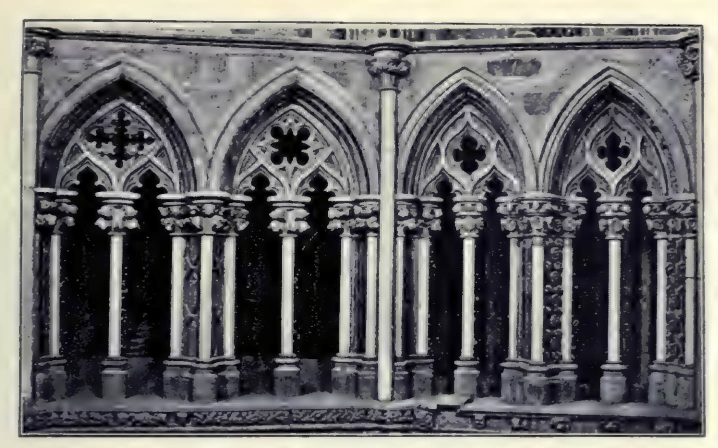


Bild 229. Vom Dom zu Drontheim.

drigen Seitenschiffen auf, wobei Kapellenkranz und Umgang verschmolzen sind. Der wichtigste Bau jener nördlichen Gegend ist die Marienkirche zu *Lübeck*, deren Vorbild eine Reihe von Kirchen in *Mecklenburg* (Doberan, Schwerin), Lüneburg und Vorpommern nachahmt. Im Ordensgebiet *Preußen*, der jüngsten Eroberung deutscher Kultur, nehmen weltliche Bauten die erste Stelle ein: an Schlössern mit ihren Remtern, Kreuzgängen, Refektorien macht die kirchliche Architektur ihre Schule durch. Zu den älteren Kirchen gehört der Dom in *Königsberg*, während jener zu



Bild 230. Türme der Kathedrale zu Burgos.

Frauenburg eine nüchterne Hallenkonstruktion besitzt, aber durch das sarazenischen Mustern ähnliche Ornament in der Vorhalle und am Portal merkwürdig ist. Unter den Schlössern repräsentiert die *Marienburg*, der frühere Sitz des Hochmeisters, ein grofsartiges Denkmal des ritterlichen Deutschen Ordens, welches in neuester Zeit durch Renovation dem Verfall enthoben wurde.

Skandinavien. Der stattlichste Bau in Norwegen, der Dom zu *Drontheim* (Bild 229, S. 241), zeigt den Einflufs englischer Gotik und besitzt einen achteckigen Kuppelraum mit Umgang, welcher sich dem Chore anschliefst. In Schweden vertritt die Kathedrale von *Upsala* französischen Stil, während der Dom zu *Linköping* in Chor und Türmen deutschen Charakter ausprägt. Überhaupt ist während des 14. Jahrhunderts das Vorbild norddeutscher Backsteinkirchen besonders in Dänemarks Bauten kenntlich. Den vollständigen Typus einer Hallenkirche finden wir im Dom zu *Aarhuus*.



Bild 231. Portal der Kathedrale zu Salamanca.

Spanien und Portugal. Die pyrenäische Halbinsel empfängt aus Frankreich und späterhin von Deutschland Anregung für ihre gotischen Werke; dazu kommt der hier schon waltende Einflufs maurischer Dekoration. Die Planform wird reich ausgebildet, über der Vierung eine Kuppel errichtet, die Fassade oft in deutscher Art gegliedert. Eine der frühesten Bauten, die Kathedrale von *Burgos* (Bild 230, S. 241), 1221 gegründet, läfst im Chorumgang und Kapellenkranz sowie in den schweren Rundpfeilern das französische System erkennen, während die Fassade durch den Meister *Johann* von *Köln* (seit 1442) bestimmt wurde. Noch bedeutender erscheint die Kathedrale zu *Toledo*, deren Vorbild in jener von Bourges (Frank-

reich) zu suchen ist. Mit ihren fünf Schiffen, Umgängen und prachtvoller Dekoration macht dieser von dem Spanier *Pedro Perez* 1227 angefangene Bau einen überwältigenden Eindruck. Auch der edle Dom zu *Leon* verrät ein französisches Muster (Rheims). Durch kühne Gewölbe und schlanke Pfeilerbildung zeichnet sich die mehr national-spanische Kathedrale von *Barcelona* aus; noch kühnere Spannungen zeigt S. Maria del Mar und besonders der grofsartige Dom von *Palma*. Sehr edlen Stil und schöne Verhältnisse besitzt die prächtige Kathedrale von *Gerona*. Man ersieht hier, wie das konstruktive System der Gotik in Spanien doch mit echtem Verständnis für das Grofsartige und Vornehme dieses Stils acceptiert worden ist. In späteren Bauten wird der Grundplan einfacher (Sevilla). Es begegnen uns in Spanien auch hohe, mit Statuen unter Baldachinen geschmückte Portale, so jenes der Kathedrale zu *Salamanca* (Bild 231). *Portugal* besitzt in der Klosterkirche zu *Batalha* ein hervorragendes Werk aus dem 14. Jahrhundert; dieselbe ist — dreischiffig mit Querhaus, polygonalem Chorschlufs und vier Nebenkapellen ohne Umgang — wohl von einem fremden Meister erbaut. Den einheimischen Sinn für üppige Dekoration zeigt die Klosterkirche von *Belem*.

β) GOTISCHE PLASTIK UND MALEREI. — Das Geschick, welches die Steinmetzen im Dienste der Architektur sich erworben, kam auch der Plastik zu gute. Mächtige Portale wie zahlreiche Konsolen erforderten statuarischen Schmuck; aber auch kleinere Bildwerke: Madonnen, Grabmäler, Figuren an Schlössern, Rathäusern (Bild 232), Brunnen (vgl. Bild 225, S. 237), wurden zahlreich begehrt; ja man wollte künstlerische Zier an jedem Hausgerät, Truhen, Schränken und Sesseln, welche durch den architektonischen Stil ernsten Charakter empfingen. Die Elfenbeintechnik produzierte Haus- und Reisealtärchen, Heiligenfiguren, kleine Diptychen geistlichen und weltlichen Sinnes. Besonders der Goldschmiedekunst wurden neue, wichtige Probleme an kirchlichen Geräten verliehen. Das Prinzip der Gotik mit dem Gepräge des Steinbaues liefs nun die Reliquienschreine zu Kathedralen, die jetzt üblichen Monstranzen zu Turm- oder Giebelbauten auswachsen. Im Figürlichen prägt sich der Innerlichkeit und höfischen Sitte gemäfs ein Typus von Demut und Neigung zum Göttlichen aus, allerdings auch manches Überzarte im Biegen des Körpers, in gesuchter Kopf- und Fingerhaltung. Mit dem wachsenden Natursinn dringt zuletzt Naturalismus in den Kreis jener stilvollen Körperwelt und trübt, weil auf das Zufällige mehr als auf das Wesen gerichtet, Klarheit und Wohllaut der Kunstsprache.

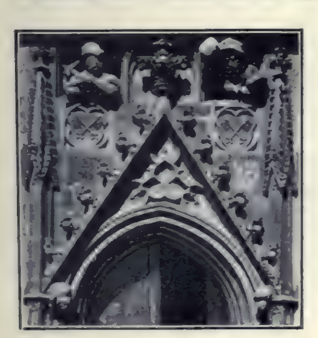


Bild 232. Eingang zum Rathaus in Regensburg.

Frankreich. Die französische Skulptur entwickelte sich konsequent mit dem Architekturprinzip aus dem Fühlen der Zeit heraus und bietet demnach mehr originalen Typus als die germanische, welche das System in schon ausgebildeter Form erhielt und mit der Nachahmung auch die Mängel einer solchen: Übertreibung und Einseitigkeit, zu bekämpfen hatte. Die Gotik in Frankreich suchte nicht nur an Portalen, sondern auch an Galerien der Fassade ein Feld für bildnerische Zier, und es entstanden sinnige Cyklen über das grofse Weltdrama des Sündenfalles, der Erlösung und Vollendung des Menschengeschlechts, daneben Motive aus der Legende von Lokalheiligen, reflektierende Darstellungen vom Wechsel und Kreislauf irdischen Daseins, eingefügt in den Rahmen philosophisch-religiöser Weltanschauung. An Notre Dame zu *Paris* können wir den Übergang der älteren in diese neue Formenwelt betrachten vom Nordportal bis zu den hoch entwickelten Typen an den Fassaden des Querschiffes, ebenso zu *Amiens* und noch mehr in *Chartres*, wo eine Fülle edelster Plastik das gesamte Geistesleben jener Epoche verkörpert. Die Portalbildwerke an der Kathedrale zu *Rheims* (Bild 233) in ruhiger Haltung mit feinfühligem Wesen spiegeln am klarsten den frommen Drang, das innige Verständnis für die Gnade der Erlösung wider. Der thronende Christus, die lieblichen, von himmlischer Lust erfüllten Heiligen am Bogenfeld gehören zu den köstlichsten Werken des Mittelalters. Grofsartig sind auch die Skulpturen der S. Chapelle zu *Paris.*



Bild 233. Von der Kathedrale zu Rheims: «Le Beau Dieu».

Deutschland. Den Werken französischer Plastik nähern sich an Tiefe der Beseelung jene der Münster zu *Strafsburg* (Bild 234) und *Freiburg* (Bild 235, S. 246), während im übrigen gröfsere Einfachheit vorwaltet. Leichteres Benehmen, Sinn für Anmut und Adel der Form zeigen schon die romanischen Bildwerke an der Goldenen Pforte zu *Freiberg* und der Kirche zu *Wechselburg* in Sachsen, fortschreitend dann jene der Dome zu *Bamberg* und *Naumburg. Köln* besitzt in den Apostelstatuen des Domchores eine Reihe Idealgestalten mit trefflicher Drapierung aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, durch Polychromie im lebensvollen Charakter wesentlich unterstützt. Die Reliefs am Hochaltar, von weifsem Marmor auf dunklem Grunde, stammen aus jüngerer Zeit. In *Nürnberg* enthält die Fassade der Lorenz-

kirche eine stattliche Komposition des Weltgerichts, die Frauenkirche am Hauptportal und in der Vorhalle Darstellungen aus dem Leben Mariä; geringer sind die Skulpturen am Nordportal von S. Sebald. Der sogen. schöne Brunnen, mit Propheten, Kurfürsten und Helden unter Baldachinen umstellt, welcher 1396 vollendet wurde, bietet Kunstideale weltlicher Richtung (erneuert). Verschiedene Meister waren hier thätig, und nach den Farbenspuren war das ganze Werk bemalt und vergoldet. Der Charakter jener Nürnberger Bildnerschule hält eine mittlere Richtung zwischen späterem Naturalismus und dem idealen Schwung der Kölner Plastik. Ihre vorzüglichsten Werke bleiben die Statuen der Frauenkirche und des schönen Brunnens. In *Schwaben* bildete man die Figuren gedrungener,



Bild 234. Vom Südportal des Strafsburger Münsters: Tod Mariä.

so beim Relief am Hauptportal des Münsters von *Ulm*, im letzten Gericht an der Frauenkirche zu Efslingen. Trefflich sind die Arbeiten an der Kirche zu *Gmünd*; die Portalreliefs umfassen hier den ganzen Cyklus von der Schöpfung bis zur Krönung Mariä und zum Weltgericht in sehr stilvoller Haltung. In *Böhmen* führt der *Prager* Dom einige hervorragende Skulpturen, so die 21 Büsten der Stifter des Baues und die Statue des hl. Wenzel, unter Leitung des Peter von Gmünd entstanden. Einen Abschlufs der Bestrebungen jener Epoche in plastischer Thätigkeit bilden die Heiligenfiguren des in den Kreuzgang führenden Portals am Dome zu *Mainz*.

Die *Niederlande*. Hier wuchs zu *Tournai* eine fruchtbare Bildnerschule empor, deren älteste Werke sich unter dem plastischen Schmuck

in der Vorhalle zur Kathedrale befinden, wie die grofse Madonna, Propheten und Reliefbilder an den Pfeilern des Portals. Weitere Fortschritte bekunden die in dortigen Kirchen und in der Sammlung Dumortier befindlichen Grabdenkmäler, welche bis 1438 hinaufgehen und den flandri-



Bild 235. Aus dem Paradies des Freiburger Münsters: Drei kluge Jungfrauen.

schen Realismus einleiten. Derselbe empfängt noch bestimmtere Ausprägung in den Figuren des 1397 für Dijon ausgeführten Mosesbrunnens, durch Meister Claux *Sluter* gefertigt (Bild 236), und in dem Denkmal Philipps von Burgund, 1404 durch denselben Skulptor vollendet (Museum in Dijon). *Dijon,* die Residenz der burgundischen Dynastie, wurde über-



Bild 236. Der Mosesbrunnen zu Dijon. Von Claux Sluter.

haupt Sitz regen künstlerischen Betriebes, wobei Niederländer den Vorzug genossen.

Mit dem 13. Jahrhundert werden *Grabdenkmäler* für die Plastik immer bedeutsamer. Ihre Anzahl in Deutschland ist nicht gering: ja wir können an solchen der Erzbischöfe von *Mainz* den Entwicklungsgang übersehen, wie ihn jener Kunstzweig genommen hat. Von idealem Typus sind die Figuren der Kaiserin Editha im Magdeburger Dom, der Kaiserin Anna im Münster zu Basel, des fürstlichen Ehepaares in der Elisabethkirche zu Marburg. Genannt seien ferner: die Denkmäler des Günther von Schwarzburg (Bild 237) und des Paares von Holzhausen in Frankfurt (Dom); des Grafen Ditmar und seines Sohnes zu Nienburg; des Herzogs Heinrich IV. in der Kreuzkirche zu Breslau (einst polychrom, aber modern überschmiert). Unter den gravierten *Erzplatten* ragen hervor: jene im Dom zu Lübeck und die Bischofsgräber im Schweriner Dom. Von Werken des *Bronzegusses* sind nicht viele erhalten, diese übertreffen jedoch erheblich solche in Stein (Köln, Lübeck). Die Reiterstatue des hl. Georg vor dem Prager Dom ist besonders wertvoll, ihre Ausführung naturalistisch sorgfältig (1373). Von Grabmonumenten in *England* (Bild 238, S. 248) ist das des schwarzen Prinzen in Canterbury (Kathedrale) zu nennen. Mit dem 14. Jahrhundert kommt auch die *Holzskulptur* zu immer gröfserem Ansehen: stattliche, mehrteilige Altarwerke, mit Figuren und gemäldeartigen Reliefs, vergoldet und polychromiert, in hochragende, zierlich durchbrochene Giebel und Fialen auslaufend, erwachsen nun zahlreich auf dem fruchtbaren Boden gotischer Archi-



Bild 237. Das Grabmal des Günther von Schwarzburg. Dom zu Frankfurt.

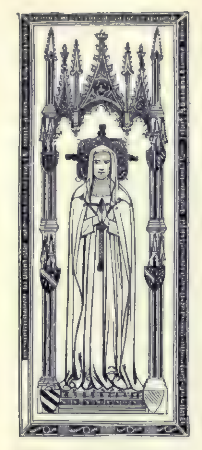


Bild 238. Grabplatte (der Eleonore Boh; † 1399) in der Westminster-Abtei zu London.

tektur. Noch im 16. Jahrhundert werden diese Altäre, zuletzt in den biegsamen Formen des ausgearteten Mafswerkes und naturalistisch degenerierten Ornamentes, schablonenhaft produziert.

Malerei. Bei dem Mangel gröfserer Wandflächen zog sich nun die in Bilderfolgen erzählende Kunst auf hohe Fenster der Kathedralen zurück, von der opaken zur transparenten, farbenglühenden Darstellungsweise übergehend. Dann bildete sich die Tafelmalerei zum wichtigen Faktor im religiösen Leben des Mittelalters aus, da der Eifer des Bürgertums nach kirchlichen Stiftungen drängte. Für das Altarbild diente der Holzgrund, mit Kreide präpariert und mit Temperafarben behandelt. Gewöhnlich füllten Skulpturwerke in Holz die Mitte des Schreines, denn beide Künste gingen nun ineinander über. Auch Profanbauten liefs man jetzt bildlichen Schmuck zukommen, und zwar nicht blofs fürstlichen Palästen, sondern auch Ritterburgen und städtischen Häusern, zumal in Süddeutschland. Die Buchmalerei hob sich zu gröfserer Beachtung, da das Verlangen nach Handschriften weltlichen Charakters zunahm, die mit neuen Objekten in zeichnender, antuschender Manier illustriert wurden. Auch diese Technik verlor sich nun aus den Klöstern immer mehr und ging in die Hände profaner Künstler über, die in ihren Werkstätten möglichste Teilung der Arbeit suchten.

Von *Wandgemälden* sind in *Deutschland* jene der nun abgetragenen Kapelle zu *Ramersdorf* (Bild 239) bei Bonn (Durchzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett) noch als wirklicher Cyklus und durch schlichte, grofs-



Bild 239.
Aus den Fresken der
Kirche zu Ramersdorf: Krönung Mariä. (Nach E. aus'm Weerth.)



Bild 240. Wandmalerei im Schlofs Runkelstein: Jagdscene.

artige Auffassung bedeutsam. Sie entwickeln in knappen Zügen den Heilsplan und tragen hierin viel vom Wesen romanischer Kunst an sich. Der Frühzeit gehört auch die Apsisdarstellung des thronenden Erlösers in der Kirche zu *Brauweiler* bei Köln an. Bald nach 1322 mögen die Wandbilder im Domchor zu *Köln* gefertigt sein, welche stilistisch weitere Ausbildung zeigen. Einen Cyklus besitzt auch die Kirche von *Wienhausen* bei Celle. Reste solcher finden sich im Dome zu Marienwerder, in der Marienkirche zu *Kolberg*, in *Konstanz* am Bodensee, Reutlingen, Zwingenberg am Neckar (Burgkapelle), in Böhmen am Dom zu *Prag* (Mosaikdarstellung), sowie in den Kapellen der Burg zu *Karlstein*, dem Treppenhause daselbst (ansprechende Motive aus der Legende der hll. Wenzel und Ludmilla) und der Marienkirche. Schwäbischen Ursprungs mögen die Wandbilder in der S. Veitskirche zu *Mühlhausen* am Neckar sein. Dazu kommen profane Objekte aus der Heldensage und dem ritterlichen Treiben in der Burg *Neuhaus* (Böhmen) und den Schlössern Tirols (Bild 240), sowie in einzelnen Häusern der Schweiz.

Schweden bewahrt gotische Wandmalerei in der Kirche zu Amencharads Räda. Es sind Einzelfiguren unter Spitzbogen, wie ganze Scenen in Streifen übereinander (Bild 241).

Hervorragend ward nun die *Glasmalerei*, welche von der Zusammensetzung verschiedener Glaspartikeln zu harmonischer Wirkung durch Entdecken des Überfangglases zu malerischer Technik

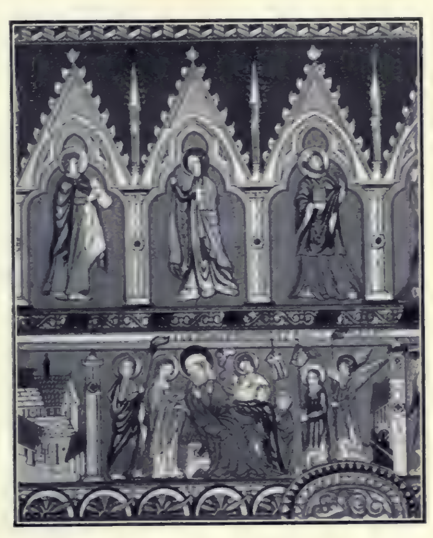


Bild 241. Wandmalerei der Kirche zu Amencharads Räda (Schweden).



Bild 242. Glasfenster des Freiburger Münsters. (Nach einer Zeichnung von Professor Fritz Geiges.)

fortschritt und sich als zarteste Blüte im Rahmen der Architektur darstellt. So ist sie berufen, durch Pracht des die Bauformen überströmenden Lichtes ihre Schärfe zu mildern, den Innenraum zu verklären. Im Gegensatz zur Wand- und Tafelmalerei entwickelt sich nun ein Stil, der, dem transparenten Stoff gemäfs, nicht plastische Wirkung anstrebt, sondern Flächendekoration. Die Erfindung jenes Kunstzweiges mag bis in karolingische Zeit hinabgehen; in höchster Blüte aber finden wir ihn auf *Frankreichs* Boden in der Hut der Kathedralen von Poitiers, S. Denis, Tours, Le Mans, Chartres, Rheims, Bourges, Rouen, Châlons, Amiens, Troyes, Sens, Auxerre. König Karl V. liefs alle Kapellen und Zimmer im Louvre wie in S. Paul mit Glasbildern versehen, und die Bestimmungen des hl. Ludwig betreffs der Fenster in der S. Chapelle wurden gewissenhaft von den Nachfolgern vollzogen. In keiner der französischen Kirchen hat sich der Bildercyklus vollständig erhalten; doch gewährt das Vorhandene immerhin einen Überblick über Ziele und Objekte der Glasmalerei. Zwei Arten von Darstellungen treten heraus, solche in gröfseren Einzelfiguren und eine in Medaillons mit wenigen Gestalten lebhaft und anschaulich erzählende, wovon die Kathedrale zu *Chartres* ein treffliches Beispiel in der Legende des verlorenen Sohnes bietet. Überhaupt besitzt diese Kirche noch eine Fülle edler Glasbilder (Fensterrose). Auf deutschem Boden finden wir die reifsten Werke in der Kirche zu *Königsfelden* (Aargau), in den Münstern zu Strafsburg, *Freiburg* (Bild 242), im Domchor zu *Köln*, in der Katharinenkirche zu *Oppenheim*, zu Bücken an der Weser, in Efslingen. Von englischen Kathedralen ist es die von *York*, welche stattliche Folgen histo-



Bild 243. Miniatur aus dem Psalter Ludwigs IX.

rischer Glasbilder aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bewahrt.

Miniaturmalerei. Schon von Dante wird *Paris*, der Sitz einer berühmten Universität, als Stätte der Illuminierkunst bezeichnet, welche vor dem Ende des 13. Jahrhunderts hier blühte, aber mit Ludwig dem Heiligen (1226—1270) frischen Aufschwung erhält. Zunächst kommt darin leichte Illustration mit wenig Farben zur Geltung, dann werden mit der Feder gezogene Umrisse durch solide, deckende Töne ausgefüllt, während man die Details mit Schwarz hineinstrichelt. Der neue Stil zeigt sich ausgebildet im Psalter des hl. *Ludwig* (Paris) (Bild 243).



Bild 244. Aus der Konstanzer Armenbibel: Darstellung Jesu.

Deutschland begnügte sich zunächst noch mit den einfachen Mitteln schlichter Konturzeichnung und wenig Zugabe von Wasserfarben, wie der Codex Balduini Trevirensis darlegt (Koblenz, Archiv). Dieselbe Technik finden wir in der Wellislausbibel (Palast Lobkowic, Prag); dem *Passionale* der Kunigunde, Tochter König Ottokars (Prag, Universitätsbibliothek); der *Armenbibel* im Kloster S. Florian und in Konstanz (Bild 244); im *Spiegel des Heils* (Wien, Karlsruhe, Köln). Eines der ältesten Denkmale französischer Illustrationstechnik ist die *Weingartner* Liederhandschrift, während die ihr in einzelnen Bildern ähnliche sogen. *Manessesche* (Bild 245) der Pariser Bibliothek (Nr. 7266), mit 141 Illustrationen von drei verschiedenen Künstlern, der Grenze des Jahrhunderts angehört. Weiteren Fortschritt malerischer Behandlung zeigt die Abschrift des *Wilhelm von Oranse* in Kassel (K. Bibliothek). Aber erst durch die von Karl IV. ins Leben gerufene *Prager* Schule kommt eine modellierende, das Pergament völlig deckende Illustrationsart zur Geltung. In Frankreich, wo Karl seine Erziehung genossen, hatte sich jener Umschwung zur malerischen Technik schon früher angebahnt als in Deutschland.



Bild 245. Aus der Manesseschen Liederhandschrift: Walther von der Vogelweide.

Westlichen Einflufs erkennt man in der Prager Schule zumal bei der Ornamentik, deren üppiges Rankenwerk von den phantastischen «Drôleries» belebt wird.

Die *Tafelmalerei* prägt seit Mitte des 14. Jahrhunderts mehr und mehr lokale Richtungen aus, von denen die böhmische unter Karl IV. wohl am frühesten in ihrer Eigenart hervortritt. Die hier üblichen, etwas verschwommenen und plumpen Körperformen, wie sie die Bilder in Karlstein und Wien besitzen, sind aber auch ernsten Ausdrucks fähig. 1367 wurde der Maler *Theoderich* vom Kaiser berufen; steht er auch nicht

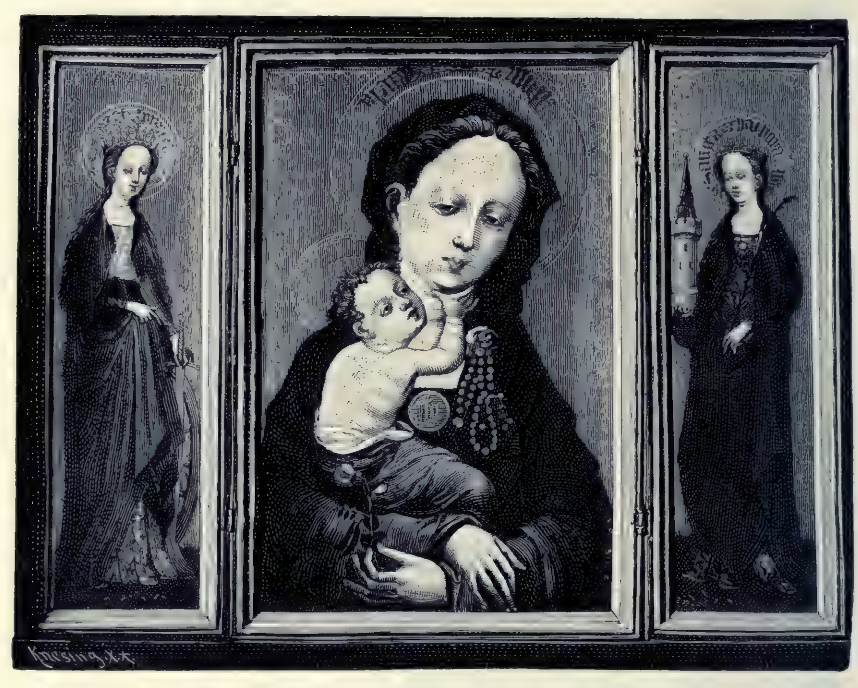


Bild 246. Maria mit der Bohnenblüte. Museum zu Köln.

so hoch, als man bisher annahm, da ihm der echte Schönheitsbegriff mangelt, so bleibt er doch immer hervorragend. Von *Thomas de Mutina* lernte er die Äufserlichkeit italienischer Kunstweise, ohne sich in den Typen mit ihm zu berühren; übrigens war die Malerzeche in Prag bis zur Vollendung der Karlsteiner Gemälde sicher deutsch, und jener wird darin an erster Stelle genannt. Im Gegensatz zu Theoderich zeigt *Nikolaus Wurmser* von Strafsburg, ebenfalls auf Karlstein thätig, in seinen Bildern schlankere Figuren und edlere Gewandung. Die Schule von *Nürnberg* offenbart zunächst unter Einwirkung dortiger Skulptur ihr ideales Wesen, das sich im Hauptwerk derselben, dem *Imhoffschen Altar* aus S. Lorenz, glücklich entfaltet. Inniger Ausdruck des Seelenlebens,

edle Drapierung und energisches Kolorit passen besonders für den kirchlichen Stil; dabei ist jene Schule nüchterner als die kölnische und ihr im Verständnis des Körperlichen überlegen. Nach Meister *Berthold* scheint der Autor des Tucherschen Altares der erste gewesen zu sein, dessen gedrungene Typen dem Realismus huldigen, welcher zuletzt in Ungeschmack ausartet. Die *Kölner* Schule prägt das feinste lyrische Empfinden für religiöse Poesie aus, eine seelenvolle, mystische Sprache voll Andacht und hoher sittlicher Würde. Besonderen Wohlklang erhält sie durch das Talent Meister *Wilhelms von Herle*, schon 1358 ansässig, dessen Hauptwerk, der Klaren-Altar, zugleich merkwürdig ist als einer der ältesten Schreine aus Malerei und Holzplastik (S. Johanniskapelle im Dom). Etwas späterer Zeit gehört der Flügelaltar im Kölner Museum, Maria mit der Bohnenblüte darstellend (Bild 246), und die hl. Veronika (München).

γ) GOTISCHE ARCHITEKTUR IN ITALIEN. — Die Aufnahme des gotischen Stils in Italien trifft zusammen mit dem Erwachen nationalen Lebens, dem Erblühen der Städte. Aber mit Freiheit und antikem Schönheitssinn behandeln italienische Meister ihre gotischen Kirchen, Hallen und Paläste, in denen ein dem Rinascimento angehöriges Prinzip edler Harmonie der Raumverhältnisse obwaltet. Der Schritt von solchen Werken Toskanas zur Architektur neuerer Zeit ist in der That kein grofser, da die Erinnerungen des klassischen Stils niemals erloschen sind und die Gotik, wie schon Förster richtig bemerkte, nur «eigentümliche Stimmung» zu verleihen berufen ist (Gesch. der ital. Kunst II, 77). Das Strebesystem nordischer Architektur, der Anschlufs der Türme an das Langhaus, der Konnex von Gewölberippen und Diensten, die Ausladung des Fialensystems an Giebeln, Strebebogen, Türmen und Altären fanden hier keinen Boden. Religiöse Begeisterung, das Auftreten des hl. Franz als des Erneuerers christlicher Ideale begleitend, macht einen Grundzug jener Kultur des erwachten Italiens, aufblühender Gesellschaft aus. Schnelles Anwachsen und Ausbreiten der Mendikantenorden hatte nun auch wetteifernde bauliche Thätigkeit im Gefolge. An Stelle der ursprünglich einfachen Gotteshäuser traten gröfsere, und es bildete sich in Toskana jener edle und imponierende Stil, wie er dem Bedürfnis volkstümlicher Predigt in ausgedehnten Hallen mit freistehender Kanzel entspricht. Unterstützung des lebendigen Wortes durch den belehrenden Vortrag historisch-religiöser Gemäldecyklen aus dem Leben Christi, Mariä und der grofsen Ordensstifter lag im Zug der italienischen Volksseele. An der Spitze der gotischen Bauten sehen wir die von *Meister Jakob* dem Deutschen 1228 begonnene, durch *Filippo de Campello* beendigte Doppelkirche S. Francesco in *Assisi*. Sie gehört zu den wenigen Kirchen gotischen Stils, welche in der Konstruktion des Pfeilers als Säulenbündel nordisches System acceptiert haben; jedoch schon die Gewölberippen entbehren der Profilierung, und



Bild 247. Der Dom zu Orvieto.

in der Anlage mit grofsen Quadraten dringt wieder südliches Raumgefühl durch. Die Mauern, von nur mäfsig grofsen Fenstern durchbrochen, sind in der Ober- wie Unterkirche den Freskocyklen gewidmet. Mit dieser

grandios-einfachen Mutterkirche war die architektonische Neuerung bethätigt, hinter der auch die Dominikaner nicht zurückbleiben konnten. In der Regel führen jene Ordenskirchen Toskanas und Umbriens nur ein sehr breites Schiff und den offenen, schlichten Dachstuhl der Basilika; im Äufsern sind sie meist völlig schmucklos, und ihre Fassaden entbehren mit wenig Ausnahme der hier üblichen Inkrustation; somit bleibt ihnen jener vornehme Zug des altchristlichen Gotteshauses, den erst der antikisierende Geist neuerer Architektur zerstörte. An S. Francesco schliefsen sich an: der Dom von *Arezzo,* 1277 gegründet, mit Pfeilern, durch Halbsäulen gegliedert; *S. Maria Novella* in *Florenz,* sehr edel und in schlanken Verhältnissen, durch *Fra Sisto* und *Fra Ristoro* begonnen; der Dom von *Siena,* eines der schönsten Bauwerke dieses Stils in Italien, mit wohl-



Bild 248. S. Croce zu Florenz.

gegliederten Pfeilern und majestätischer Fassade — das Ganze nur als Querhaus betrachtet für den 1340 unternommenen, nicht vollendeten dreischiffigen Bau, der ein Weltwunder hätte werden können. Nur die sonderbare Kuppel schadet dem harmonischen Eindruck. Als imposante Säulenbasilika mit Dachstuhl, Querschiff, geradem Chorschlufs und der prachtvollsten dreigiebeligen, reliefierten und mosaicierten Fassade präsentiert sich in stets junger Schönheit der herrliche Dom von *Orvieto* (Bild 247). In grofsen, ruhigen Formen aufgebaut, enthält seine Fassade eine veredelte Reproduktion jener in Siena, doch eine unglaubliche Menge von Details, da auch die baulichen Glieder musivische Dekoration führen.

Einen weiteren Schritt unternimmt die italienische Baukunst mit der Transformation des Säulenbündels zum eckigen oder runden Pfeiler, welcher an Stelle des Kapitäls herumgelegte Blattreihen empfängt. Dieses Prinzip wird um 1250 und zwar in Oberitalien, Toskana und den von

hier abhängigen Landschaften geltend, und von ihm aus bereitet *Arnolfo di Cambio,* Mitschüler Giovanni Pisanos bei Niccolò, der gotischen Architektur Italiens eine neue Phase. Seit 1294 erbaute er die mächtigste aller Kirchen der Bettelorden: *S. Croce* in *Florenz*, eine Basilika von majestätischem Eindruck, mit achteckigen Pfeilern, Balkendach, polygonem Chor und angesetzten Kapellen (Bild 248, S. 255). Eine noch gröfsere Aufgabe für Arnolfo war der Umbau des Domes daselbst (Bild 249). In der weiten Spannung seiner Gewölbe und Decken, namentlich im Entwurf der Kuppel geht des Meisters Plan über alles Bekannte hinaus; aber von seinem Wirken an der Florentiner Kathedrale erhielten sich doch nur Reste, da schon *Giotto,* welcher 1334 der Bauhütte vorstand, Änderungen vornahm und 1367 der neue Plan acceptiert wurde. Strenge Harmonie ist unter solchem Wechsel der Ziele nicht möglich, aber der Eindruck des Innenraumes, mit von wenigen Pfeilern getragener weit gespannter Decke, bleibt imponierend. Erst unter *Brunellesco* ward die Kuppel vollendet (15. Jahrhundert). Giotto begann den herrlichen Campanile neben dem Dom, welchen Andrea Pisano und Talenti bis zur Krönung emporführten, geschmückt mit den edelsten Werken toskanischer Skulptur und farbiger Inkrustation. Strengere Behandlung des Pfeilers wie jene Kirchenbauten zeigen die profanen der Halle von *Or S. Michele* — deren unteren Raum *Orcagna* zur Kapelle gestaltete und mit dem berühmten *Tabernakel* versah — sowie des *Bigallo,* eines Bruderschaftshauses in einfachen aber prächtig behandelten Formen. Eines der vornehmsten Werke italienischen Stils ist auch der *Camposanto* zu *Pisa.* Südlich über Toskana hinaus begegnet man in Perugia und Viterbo kleinen gotischen Kirchen; in *Rom* nur *S. Maria sopra Minerva.* *Oberitalien* zeigt ähnliche Entwicklung, deren Centrum *Venedig* darstellt. Hier begann 1250 der mächtige Bau einer Franziskaner-



Bild 249. Der Dom zu Florenz. Choransicht. (Phot. Alinari.)



Bild 250. Der Dom zu Mailand. (Phot. Alinari.)

kirche, *S. Maria de' Frari,* mit hohen Rundpfeilern und prächtigem Chor; schlankere Verhältnisse zeigt *S. Giovanni e Paolo.* Fast gleichzeitig mit ersterer Kirche ward *il Santo* zu *Padua* gegründet, dem hl. Antonius geweiht, ein schwerfälliger Bau mit vielkuppeliger Bedachung, S. Marco nachahmend. In Piacenza wird S. Francesco durch ausgebildetes äufseres Strebesystem bemerklich. Die bedeutendste Schöpfung jener Lande aber ist *S. Petronio* in *Bologna,* wo nordische Gotik und italienischer Stil sich begegnen, jedoch in edlerem Sinne als beim Dom zu Mailand; ausgeführt wurde vom Plan nur das Langhaus und ein Ansatz zum Querschiff. In *Mailand* begann 1386 der Dombau unter Gian Galeazzo Visconti mit Hilfe deutscher Architekten und des *Jean Mignot* aus Paris — ein Marmorgebirge, innen und aufsen voll Skulpturen, märchenhaft bei Tageslicht wie im Mondschein — ein deutsches Problem, aber im italienischen Sinn erfafst nach fünfzehnjährigem Streit zwischen nordischen und südlichen Meistern (Bild 250, S. 257). Dem Grundplan eines fünfschiffigen Langhauses mit dreischiffigem Transept und Chor nebst Umgang läfst sich der Charakter einer gotischen Kathedrale nicht absprechen, während der Mangel architektonischer Entwicklung, leblose Ausführung an Details, die überflüssigen Stützen der Fassade dem entgegen sind. Ein edles Werk im alten Herzogtum Mailand ist die *Certosa* von *Pavia,* mit schlanken Pfeilern in weiterem Abstand; der Schwerpunkt liegt allerdings auf der überreichen Fassade im Renaissancestil (vgl. Bild 265, S. 277). Die Dome von *Monza, Asti* und *Como* gehören zu den besseren Werken gotischen Charakters in der *Lombardei.* Präcisieren wir nochmals in Kürze den Typus dieser italienischen Bauweise, so ergiebt sich, dafs das Prinzip nordischer Architektur: Entwicklung der Masse nach oben, hier niemals acceptiert worden ist, dafs vielmehr die Hori-



Bild 251. Vom Dogenpalast zu Venedig.

zontale, wie in der Basilika, bestimmend bleibt und das Formwesen, getrennt vom Ursprung, nur dekorativ fortlebt. Je weniger Detail, je imposanter die Verhältnisse, desto günstiger ist es um den südlichen Kirchenbau bestellt. Vielleicht hat man im Norden das konstruktive Bedürfnis übertrieben. Dem italienischen Sinn mufste ein streng logisches Entwickeln aus dem Prinzip heraus widerstehen, indes malerisches Wesen, altklassische Tradition auch in der Architektur ihre Rechte behaupten. Darum erwacht schon mit Giotto inmitten gotischer Kirchen die neuere Kunstidee zu freiem Schaffen, während im Norden die monumentale Malerei im strengen Rahmen des Baugerüstes von ihm ihre Grenzen, ihren Stil empfängt.

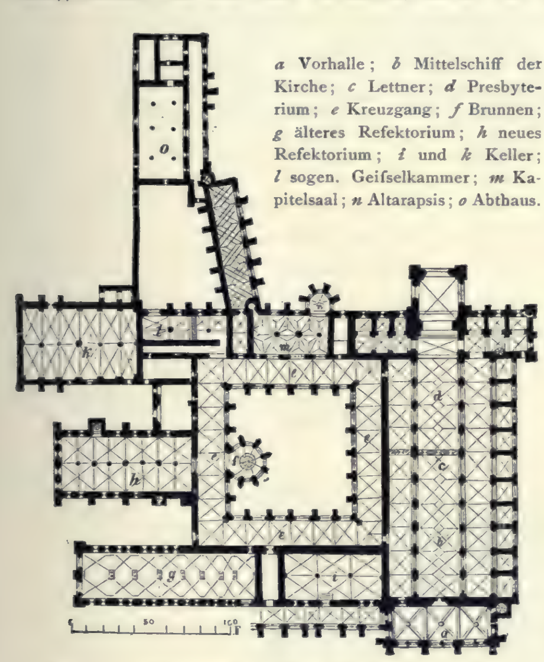


Bild 252. Grundrifs des Klosters Maulbronn in Schwaben.

Der *Palastbau* fand mit dem Aufblühen der Städte neue Ziele. *Florenz* läfst durch Arnolfo den *Palazzo Vecchio* aufführen, ernst und festungsartig, sowie den malerischen *Palazzo del Bargello* mit prachtvollem Hof. Zu freier Schönheit erhebt sich die Architektur in *Orcagnas Loggia de' Lanzi.* Einfach und grofsartig sind auch die Thore der Stadt. *Siena* besitzt viel edle Paläste und Häuser mittelalterlichen Stils, so den Palazzo Pubblico, Buonsignori, Sarraceni, Tolomei, Piccolomini (Bild 253, S. 260) und malerische Brunnen (Fonte Branda, Nuova). Der Kommunalpalast in *Perugia* zeigt ein schönes Portal; *Viterbo* besitzt im sogen. Vescovado ein zierliches gotisches Haus. In Oberitalien erhielt Piacenza einen der frühesten monumentalen Stadtpaläste. Eigenartig malerisch sind *Venedigs* Bauten, so die zierliche *Cà Doro,* die vornehmen Paläste Foscari, Barbaro, Pisani, Bembo, Sagredo, vor allem der berühmte *Dogenpalast* (Bild 251) mit den wunderbaren Hallen, auf denen allerdings eine ungegliederte Obermauer allzu sehr lastet. Den venezianischen Bauten ist Frontentwicklung nach den Kanälen hin, im unteren Stock die einfache, für kaufmännische Zwecke geeignete Halle, im oberen die mit zierlichem Mafswerk prangende Loggia, Zinnenbekrönung, Glieder mit gewundenen Säulen, Inkrustation der Wand-

flächen eigentümlich. Ihren vollen Reiz entwickeln sie nur in Verbindung mit dem Wasser und dem hier sich drängenden Leben auf Gondeln. Ähnliche Paläste findet man auch in Padua, Vicenza, Udine. Von mittelalterlichen *Kastellen* ist dasjenige zu *Ferrara* ein trefflich erhaltenes Muster des Burgbaues mit Wassergräben, Ecktürmen, Zinnen und tiefliegenden Kerkern.

Beachten wir zum Schlufs noch in Kürze den *Klosterbau.* Seine Glanzepoche fällt mit der Herrschaft des romanischen Stils zusammen, wo die Kunst überhaupt mit den Klosterschulen und -künstlern zusammenhing. Benediktiner und Cistercienser, die grundbesitzenden Orden, führten noch immer stattliche Abteien auf, aber die Bettelorden, deren Klöster jetzt zahlreich in Städten emporwuchsen, hielten sich, ihrem Prinzip gemäfs, mit wenig Ausnahme in den Grenzen kunstloser Einfachheit. Sehr reich wufste man in England die Kapitelhäuser nach gotischem Stil einzurichten. Deutschland besitzt im Kloster Bebenhausen einen prächtigen Kapitelsaal mit edlem Fenstermafswerk. Ebenso stilvoll ist der Kreuzgang. Aufser diesem und dem schon genannten von S. Emmeram zu Regensburg seien noch die Kreuzgänge am Dom zu Trier, der Liebfrauenkirche zu Magdeburg und die spätgotische Anlage beim Münster zu Basel erwähnt. Einigermafsen vollständig erhielten sich als gröfsere Klosterbauten nur die Abtei *Maulbronn* in Schwaben (Bild 252, S. 259), ferner *Oliva* und Pelplin in Westpreufsen. Frankreichs so üppige Werke des Ordens von Cluny und Cîteaux (Cistercium bei Dijon) leben nur noch in alten Baurissen und chronikalischer Aufzeichnung.

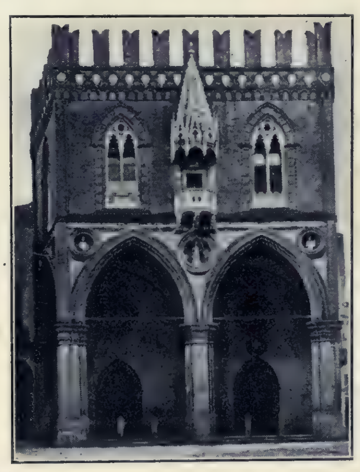


Bild 253. Der Palazzo Piccolomini zu Siena.



Bild 254. Detail aus dem Weltgericht. Camposanto zu Pisa.

Viertes Buch.

Die neuere christliche Kunst in Italien.

A. Skulptur und Malerei.

SCHON E. Förster äufserte die treffende Ansicht, dafs Giotto nicht als Begründer des gotischen Stils in der italienischen Malerei zu gelten habe, «da die gleichzeitige oder frühere deutsche Kunst wohl für Architektur, nicht aber für die Schwesterkünste Anhalt biete, dafs beide letzteren vielmehr recht eigentlich der Ausdruck selbständigen Nationalgefühls seien» (Geschichte der italienischen Kunst II, 213 Anm.). In der Skulptur knüpft sich originales Entfalten an *Giovanni Pisano*, den Sohn und Schüler des Niccolò. Gegensätzlich zur Theorie seines Vaters schöpft er nicht mehr aus dem Vorbild der Antike, sondern, wie Giotto, aus dem Quell der Phantasie, des erwachenden Natursinnes. Eine Menge neuer Ideen drängt sich bei ihm ans Licht, raubt ihm auch wohl die Herrschaft über das Einzelne, läfst aber malerischen Ausdruck, volle Charakteristik, mächtige Empfindung sichtbar werden. Betrachten wir jene Reliefs, die er noch als Schüler Niccolòs an der Kanzel zu Siena fertigte, so merkt man schon hier eine ringende Kraft, die sich bei den Skulpturen von S. Andrea in *Pistoja* (Kanzel) zu dramatischer Wirkung steigert. Wie anders sehen Geburt Christi, Anbetung der Könige, Kindermord, Kreuzigung im Sinne Giovannis aus, verglichen mit dem antikisierenden Stil Niccolòs! Denn wie Giotto versteht auch er in Nebenpersonen den Vorgang abzuspiegeln, ihn bedeutsamer zu gestalten. Seine



Bild 255. Andrea Pisano: Die Musik. Am Campanile zu Florenz. (Phot. Brogi.)

Madonnen — jene im Dom zu Prato, in der Arena zu Padua und im Camposanto zu Pisa — haben frisches Dasein empfangen. In Perugia meifselt er das treffliche Grabmal Benedikts XI. Von den Kanzelreliefs für den Dom zu *Pisa* sind nur Fragmente erhalten (im Chor), und die ihm früher zugewiesenen Skulpturen an der Fassade des Domes in Orvieto gehören Sieneser Meistern. Giovannis Schule wurde fruchtbar für ganz Italien; überall finden wir seine Eleven thätig und gesucht. Inmitten dieser Strömung nationalen Aufschwunges ragt in Florenz das universale Talent *Giottos* bahnbrechend hervor: Malerei und Skulptur durchdringen sich, fördern sich gegenseitig. Als Erbauer des *Campanile* entwarf er auch die Kompositionen der *Reliefs;* nach Ghiberti hätte er einzelnes selbst gemeifselt. Diese grofsartigen Werke geben in knappen Zügen ein packendes Bild aller menschlichen Kultur, vom Kampf mit den Naturgewalten fortschreitend zur sittlichen Thätigkeit, den Gebieten höheren Lebens. Unter Giottos Führung, welcher 1334 Capomaestro am Dom und Obermeister öffentlicher Bauten wurde, erhielt die toskanische Skulptur ihre lebensvolle Richtung, und sein Genius wirkte befreiend in der Schule fort. Insbesondere ist es *Andrea Pisano* (um 1273 bis 1349), der wie kein anderer Bildhauer des Meisters Zielen nachging, in welche er sich bei den Reliefs am Campanile eingelebt (Bild 255). Sein originales Werk, die Bronzethüren am *Baptisterium* (Florenz), zeigt in architektonischer Gliederung, Knappheit des Ausdrucks jener 28 Motive aus dem Leben des Täufers, sowie der Tugenden (Bild 256) völlige Herrschaft über die Kunstmittel. Im leichten Bewegen seiner Gestalten, in idealer Körperbildung, im Sinn für Anmut und Schönheit, in Feinheit der Charakteristik



Bild 256. Andrea Pisano: Die Tapferkeit. An der südlichen Bronzethüre des Baptisteriums zu Florenz.

geht er noch über Giottos der sanfteren Reize entbehrende Formenwelt hinaus. Von Andreas beiden Söhnen entwickelte *Nino* ein originelles Talent, aber auch Neigung zum Genrehaften; von ihm stammt in S. Maria della Spina zu *Pisa* das Altarwerk der Madonna mit Heiligen. In *Florenz* entstehen nun aus der Schule und in Nachahmung von Andreas Weise zahlreiche Statuen, Grabmonumente und Reliefs, welche im Dom, in der Opera desselben, in S. Croce, S. Maria Novella, im Battistero (Taufstein) erhalten sind. Eine neue Phase beginnt in der Plastik mit *Andrea di Cione* oder *Orcagna* († 1368), dem Autor des edlen Tabernakels von Or S. Michele, mit Darstellungen aus dem Leben Mariä und Einzelfiguren. Schwungvoll, nicht ohne den strengen Zug Giottos, präsentiert sich be-

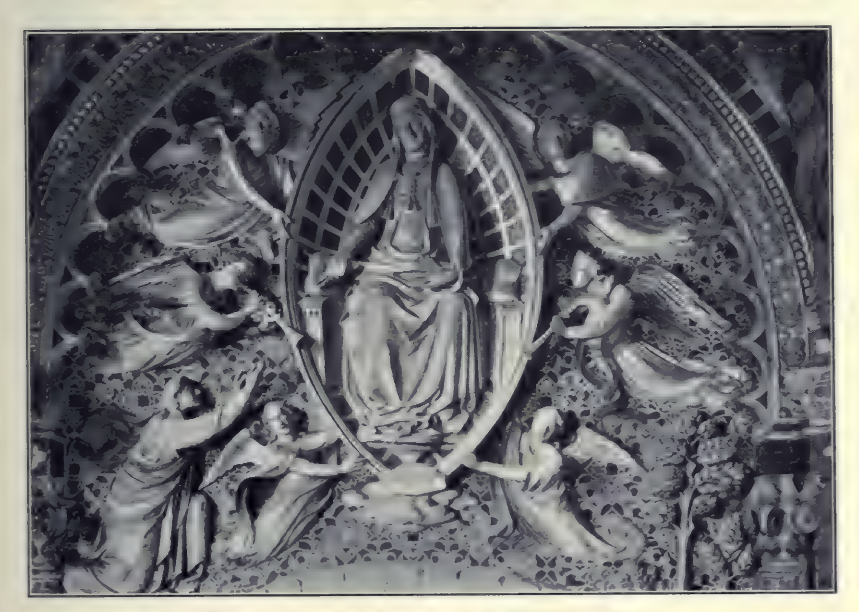


Bild 257. Orcagna: Assunta. Or S. Michele zu Florenz.

sonders das Hauptmotiv «Tod der Jungfrau» sowie die «Assunta» (Bild 257). Andrea ist der wahre Erbe des Altmeisters, dessen auf das Erhabene zielende Formsprache er in dem Fresko von S. Maria Novella bis zu milder Schönheit abzuklären wusste. Zwar nicht von der Hand Orcagnas, aber von zwei geschickten Meistern stammen die Rundbilder der Tugenden in der Loggia de' Lanzi (Giovanni d'Ambrogio, Jacopo di Piero).

Wie in Florenz, so entwickelte sich auch in *Siena,* durch Giovanni Pisano angeregt, eine Bildhauerschule, deren Vertreter bis nach Neapel hin thätig sind, deren Werke aber hinter solchen der Florentiner erheblich zurückstehen. Als Giovannis Plan der Domfassade zur Ausführung kam, bildete er hier eine Reihe von Kräften aus. Ein umfangreiches Werk der Sieneser Bildhauer *Agostino* und *Agnolo* ist das Monument des Bischofs

Guido Tarlati im Dom zu Arezzo; von *Tio da Siena* stammen treffliche Grabmäler in Neapel, Pisa (Camposanto), Florenz (Dom). Die gröfste Leistung jener Schule aber ist der plastische Schmuck an der Domfassade zu Orvieto, welchen *Lorenzo Maitani* übernahm; vollendet wurde er aber erst unter dessen Söhnen: Zartheit der Empfindung ist neben sorgsamer Technik jenem Künstler eigen.

Zugleich mit der Skulptur blüht im 14. Jahrhundert auch die *Goldschmiedekunst* auf, welche ihrerseits anregend auf die Bildhauer zurückwirkt. Erhalten blieb der allerdings erst später beendete *Silberaltar* in der Opera des Domes zu *Florenz* (seit 1366), sowie jener im Dom zu *Pistoja*, der noch ganz dieser Epoche zugehört (vollendet 1407); die Seitentafeln desselben wurden durch Florentiner gefertigt. Von der Hand des Sienesen *Ugolino* stammt das prächtige Werk im Dom zu *Orvieto.*

Auch in *Oberitalien* waren toskanische Bildhauer gesucht; so fertigte *Giovanni di Balduccio* aus Pisa den trefflich behandelten Sarkophag des Petrus Martyr in S. Eustorgio zu *Mailand.* Pisaner Stil verrät auch die Arca di S. Agostino im Dom zu *Pavia;* in *Bologna* war *Andrea da Fiesole* thätig. Neben der Pisaner Schule zeigt sich in *Venedig* reges Leben auf dem Gebiete der Skulptur, vielleicht beeinflufst durch den nach Padua berufenen Meister Giovanni Pisano. Die Entwicklung vollzieht sich hier langsamer als in Toskana; so gehören die plastischen Arbeiten am Dogenpalast, wie an S. Marco, der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Hervorragend sind aus ersteren die Reliefbilder der Fassade nach der Piazzetta, namentlich jene der Ecken: Sündenfall, Noah, Salomos Urteil, welche vielleicht von Florentinern herrühren.

Die toskanische MALEREI geht in ihrem Berufe, durch monumentale Bilderschrift auf den Wänden der Ordenskirchen zugleich mit dem Kanzelwort an der Hebung christlichen und nationalen Sinnes zu wirken, Hand in Hand mit der Skulptur. Letztere verkörpert an den Fassaden der Dome, den Portalen, auf Altären und Tabernakeln die Gestalten einer besseren Welt und bietet sie dem christlichen Volke als Leiter zur wahren Gröfse Italiens. Der Meister, welcher das erlösende Wort für die historische Kunst sprach und von Neapel bis Padua hin ihre Gesetze aufzeichnete, ihren Organismus harmonisch aufbaute wie den Campanile in Florenz, ist *Giotto di Bondone,* aus Colle im Gebiet von Vespignano, unweit der Arnostadt. Seiner künstlerischen Entwicklung unter Cimabue bis zu den Anfängen nachzugehen, ist nicht möglich, da die frühen Werke in der Badia untergingen; auch über seinen ferneren Lebensweg haben wir dürftige Notizen. Nur eine Stätte giebt es, wo wir das Wachsen der Kraft und Eigenart verfolgen können, die berühmte Ordenskirche S. Francesco in *Assisi.* Ihre Wandmalereien stellen uns den Übergang von der Weise Cimabues bis zur Reife historischen Stils in den drei Allegorien der Unterkirche vor Augen. Nachdem der Meister in

32 Bildern aus dem Leben des hl. Franz in der Oberkirche die Grundzüge seines Stils entfaltet, schreitet er in vier Deckenbildern des unteren Raumes — Allegorien der drei Ordensgelübde (Bild 258) und Triumph des Heiligen — zur Würde des grofsen Stils fort, indem er seine Kompositionen dem Raume anpafst und das an sich lehrhafte Thema in Handlung umsetzt, durch poetische Züge verklärt, dem Beschauer geniefsbar macht. Die Motive aus dem Leben des hl. Franz in der Oberkirche hat Giotto, reifer an Jahren, in der Cappella Bardi von S. Croce zu Florenz Bild 259, S. 267) wiederholt und sich dadurch tiefer in den Vorstellungs-



Bild 258. Giotto: Allegorie des Gehorsams. Unterkirche von S. Francesco zu Assisi. (Phot. Alinari.)

kreis eingelebt. Unter Bonifaz VIII. war der Künstler in Rom zur Feier des Jubiläums thätig, indem er die Loggia der Segensprechung ausmalte (Fragment in der Laterankirche). Der Zeit nach folgen auf jene römischen Werke diejenigen in der Kapelle zu Padua — S. Madonna dell' Arena — für Enrico Scrovegni. Der Cyklus umfafst das Leben des Herrn und der Jungfrau in dreifacher Bilderreihe, welche an der Eingangswand mit der grofsen Darstellung des letzten Gerichtes schliefst, während am unteren Fries die Hauptlaster und Haupttugenden allegorisch dargestellt sind, gleichsam als Epilog des monumentalen Katechismus. Alles ist planvoll, gedankenhaft bis ins einzelne; die Ereignisse sind im inneren Kern erfafst, mit wenig Mitteln der Charakteristik umgrenzt. Und welche

Gewalt der Tragik in dem heiligsten Drama der Weltgeschichte, dem Tode des Erlösers und der Klage über seiner Leiche! Aber auch welche Versöhnung des Schmerzes mit der Hoffnung, des Kampfes mit dem Siege, des Kalvarienberges mit der Auferstehung und Himmelfahrt! Welche Kräfte sind entfesselt, und wie sicher werden sie gelenkt; wie gesund und lebensvoll ist die Basis dieser Kompositionen, und wie fest ruht ihr Schwerpunkt in den ewigen Gesetzen höherer Ordnung! Nicht Menschensinn spricht hier, nicht Künstlerwille; sondern Gottes Wort und That wird Leben und Ereignis: bescheiden tritt der Autor zurück vor der Gröfse seines Werkes. Und doch ist bei Giotto die Formkenntnis noch mangelhaft, das Auge nur teilweise für die Natur erschlossen, das Gewand zwar edel, aber oft schematisch, der Typus der Köpfe sich wiederholend, Anmut und Lieblichkeit in der Gestalt selten, verschlungen in dem Pathos des grofsen Stils. Und über dem Ganzen doch welcher Friede, welche Sabbathruhe des Geistes! So hat der christliche Maler aller historischen Darstellung den Pfad gewiesen für jede Zeit, das Wesen des echten Kunstwerkes aus den höchsten Prinzipien zur Anschauung gebracht, Italien mit seinem Ruhm erfüllt und eine Schule beseelt, welche hundert Jahre lang von der Gröfse des Meisters zehrt, ja noch in ihren Ausklängen die vornehme Abkunft, ihre Geburt im Heiligtum des Genius niemals verleugnet.

Um 1330 war Giotto in *Neapel;* doch ist nichts übrig von dem für König Alfonso Gemalten. Im Jahre 1334 wird er in Florenz zum Obermeister der öffentlichen Bauten und Capomaestro am Dombau ernannt, entwirft er den Rifs zum Campanile und die Zeichnungen für plastische Werke. Zu den Arbeiten auf dem Gebiete der Malerei daselbst gehören aufser dem schon genannten Cyklus aus dem Leben des hl. Franz in der Cappella Bardi von S. Croce noch die Motive in der andern Chorkapelle (Peruzzi), das Leben der beiden Johannes betreffend. Grofsartig ist hier besonders die Erweckung der Drusiana durch den Apostel. Jene Kirche bewahrt auch eine Altartafel von Giottos Hand, die «Krönung Mariä». Von Kruzifixen sind die in S. Marco und in den Ognissanti zu Florenz als echt zu bezeichnen. Dagegen ist des Meisters Autorschaft an den Malereien im Bargello (Kapelle des Podestà) daselbst, wo auch das Danteporträt sich befindet, nicht mehr festzuhalten. Übrigens herrschten innige Beziehungen zwischen Giotto und dem gröfsten Dichter Italiens, welcher 1306 den Freund in Padua besuchte; denn es ist derselbe Geist, welcher die Commedia divina inspiriert und den Werken der Kunst Leben einhaucht.

Giotto hinterliefs bei seinem 1336 (1337 neuen Stils) erfolgten Tode eine stattliche Gehilfenschar als Erben dieser Richtung. Seine bahnbrechende Kraft hatte der Malerei den Vorsprung über die andern Künste gesichert; in ganz Italien erwachte der Trieb, ähnliche monumentale Werke zu stiften, wie sie Florenz, Padua, Assisi besafsen. Bei so um-

fassenden Aufträgen war längst Hilfe von Schülern nötig geworden, die unter Giottos Leitung ihre Kräfte übten; aber keiner von ihnen besafs den durchdringenden Geist, die organisierende Kraft, den tiefen Ernst, die überzeugende Wucht des Meisters. Seine Komposition ist Plastik, einfach, mit wenig Mitteln gestaltet wie ein Relief; jetzt tritt nun malerische Thätigkeit, das Genrehafte langsam hervor. Merkwürdig bleibt es immerhin, wie lange die Darstellungsmittel, ja selbst der Grad von Naturstudium sich erhielten nebst der von Cennini in seinem «Traktat der Malerei» beschriebenen Technik.

Hauptschüler Giottos, ihm auch persönlich nahestehend, war *Taddeo Gaddi*, welcher 24 Jahre lang in der Werkstatt blieb. Seine Hauptleistung, die Fresken aus dem Marienleben in der Cappella Baroncelli



Bild 259. Giotto: Der hl. Franziskus auf der Bahre. S. Croce zu Florenz. (Phot. Alinari.)

von S. Croce, zeigen das Bemühen, Gröfse des Stils festzuhalten, während Ungleichheiten, übertriebene Gesten und genrehafte Züge dem entgegen sind; einzelnes ist immerhin bedeutend und selbst anmutig erzählt. Man hat ihm auch das «heilige Abendmahl» im (früheren) Refektorium des Klosters zugewiesen, ein grofs empfundenes Werk mit schön drapierten Apostelfiguren; ebenso dürfte ihm die Reihe kleinerer Tafelbilder angehören, welche die Sakristeischränke von S. Croce schmückten (jetzt in der Florentiner Akademie). Ein Giotto nahestehender Künstler ist der Autor der Fresken aus dem Leben Papst Sylvesters und Kaiser Konstantins in S. Croce, *Maso,* genannt *Giottino.* Von *Bernardo di Daddo* stammt das schöne Altarbild im Tabernakel von Or S. Michele. Ein monumentales Werk sind die Fresken in der spanischen Kapelle von *S. Maria Novella* in Florenz, halb von einem Giottisten, halb von einem

sienesischen Künstler (mit weicherer Hand) ausgeführt, welche die Verherrlichung des hl. Thomas von Aquin und seines Ordens zum Gegenstand haben. Doch zeigt sich hier eine mehr gelehrte als künstlerische Auffassung mit zahlreichen frostigen Allegorien. Lebensvoller wirken die Bilder der Altarwand: Kreuztragung, Kreuzigung, Höllenfahrt; nur mangelt es der grofsen Kreuzigung an Geschlossenheit der Komposition.

Erhabene Bildercyklen umfafst der *Camposanto* in *Pisa*. Es ist aber schwer, die Maler auseinander zu halten, deren früheste Werke bis in das Jahr 1299 zurückgehen. Berühmt sind die grofsen Darstellungen: «Triumph des Todes» (Bild 260); das «Weltgericht» (Bild 254, S. 261); die «Hölle», denen Szenen beschaulichen «Lebens der Einsiedler» folgen. Vasari hat den Triumph des Todes und das letzte Gericht dem Orcagna zugeschrieben, das Leben der Einsiedler dem Lorenzetti aus Siena; doch bestätigt dies keine Urkunde, auch nicht der Vergleich mit Orcagnas Fresken in der Cappella Strozzi (Florenz), sei es technisch oder inhaltlich; die Frage nach den Urhebern dieser kühnen Gedankenmalerei ist also noch ungelöst. Als symbolische Komposition mufs der Triumph des Todes die bedeutendste der ganzen Schule genannt werden, indem das Symbol rein im Bilde aufgeht, sich in Leben und Handlung umsetzt. Es ist kein blofser Triumph, denn das wäre kein christlicher Gedanke, sondern eine gewaltige Predigt von der Eitelkeit alles Irdischen. Wer die Mahnung jener drei Toten versteht, die in Särgen dem weltlichen Reiterzuge sich präsentieren, und sich auf die Höhe des (geistigen) Berges flüchtet (wo beschauliche Seelen in Ruhe dem Herrn dienen), ist gerettet. So entrollt sich ein Weltdrama, wie es erschütternder nicht sein kann, aber auch nicht ohne christliche Gnadensonne, welche die Pfade des dunkeln Erdenlebens bescheint. Sehen wir hier die Anfänge des Gottesurteils schon in diesem Leben, so führt uns das imposante «letzte Gericht» an den Schlufs der Tage, zeigt uns die unwandelbare höhere Logik. Diesen grofsen epischen Werken schliefst sich die «Geschichte Jobs» an, welche *Francesco da Volterra* seit 1371 malte; grandios wirkt hier die Verhandlung Satans mit Jehovah. Im Jahre 1377 begann *Andrea da Firenze* einen Bildercyklus aus dem «Leben des hl. Rainer», welchen *Antonio Veneziano* 1386 fortsetzte. Das «Leben der Einsiedler», nach Vasari ein Werk des Sienesen Lorenzetti, verrät technisch die Hand eines Giottisten; hier liegt nun der Zusammenhang der Komposition blofs in dem höheren Ziel, dem jene Arbeiter zustreben. Diesen Bildern folgen die nur teilweise noch erhaltenen «Szenen aus dem Leben der hll. Ephysius und Potitus», welche *Spinello Aretino* 1392 mit grofser Handfertigkeit malte. In der zweiten Reihe der Schüler Giottos finden wir dann: *Giovanni da Milano; Agnolo Gaddi,* den Sohn Taddeos und Autor der schönen Fresken aus der Legende des heiligen Gürtels in der Pieve zu Prato und der geringeren in S. Croce zu Florenz; den schon genannten Spinello Aretino, welcher auch einen prächtig komponierten Cyklus aus dem Leben des hl. Benedikt in S. Mi-



Bild 260. Der Triumph des Todes. Wandgemälde im Camposanto zu Pisa.

niato bei Florenz geschaffen; endlich *Cennino Cennini*, den Theoretiker, welcher Ziele und Technik der Schule im «Traktat der Malerei» für die Nachwelt aufbewahrte.

Als selbständiger Geist, in den Schwesterkünsten gleich erfahren, steht *Andrea di Cione* (genannt Arcagnolo, verkürzt *Orcagna*) obenan in der Reihe jener Maler, welche Giottos Wesen zu durchdringen strebten. 1343 erscheint er in der Matrikel dieser Kunst, nachdem ihn sein Bruder Nardo unterwiesen, und schnell bahnt er sich den Weg zu der ruhigen, vornehmen Gröſse des Altmeisters. Dies legt sein Hauptwerk dar, die Bilder der Strozzikapelle in *S. Maria Novella* (Florenz): «letztes Gericht», «Paradies», die «Hölle». Ersteres, an der Fenstermauer entworfen, zeigt ein hohes Maſs künst-



Bild 261. Orcagna: Das Paradies. Wandgemälde der Strozzikapelle in S. Maria Novella zu Florenz.

lerischer Freiheit und seelenvoller Auffassung: edel ist zunächst der Weltrichter, in dem nicht sowohl der Triumph als die Trauer um das Verlorene durchbricht; dann ergreifen uns die majestätischen Engel, die würdevollen Apostel. Noch herrlicher baut sich das Paradies (Bild 261) auf, an dessen Höhe Christus und Maria thronen, wahrhaft königliche Gestalten. Unter ihnen zwei monumentale Engel; rings gruppiert die Scharen der in seliger Freude strahlenden Heiligen; unten die Erlösten,

eine Fülle edler Gestalten von rhythmischem Flufs der Bewegung; darüber ausgegossen Anmut, Friede, Holdseligkeit. Und technisch welches Geschick in Verkürzungen, halben Profilen, Wendungen! Weniger befriedigt die Hölle, nach Dantes Auffassung in Gruppen zerlegt. Auch das Altarbild, aus fünf Abteilungen bestehend, ist von Orcagna; ein zweites Tafelbild, den «thronenden S. Zenobius», bewahrt der Dom in Florenz. 1355 ist Andrea Werkmeister von Or S. Michele, wo das herrliche «Tabernakel» nach seinem Entwurf vollendet wurde; 1358 wird er nach Orvieto berufen, 1376 weilt er nicht mehr unter den Lebenden. Sein Schüler war *Francesco Traini,* Autor zweier Tafeln in Pisa.

Maler in Siena. Während die Florentiner Schule das dramatische Element, die kühne Gedankenmalerei in der Wucht hohen Stils entrollt, pflegt die sienesische das Tiefinnerliche des Seelenlebens, holde Andacht und Beschauung im Heiligtum des Glaubens. Es sind zarte, köstliche Schätze des Gemütes, die sie zu Tage fördert, liebliche Visionen auf Goldgrund, Träume vom Paradiese, lichtglänzende Blicke in das Reich ewigen Friedens. Der erste dieser neueren Meister ist *Simone di Martino,* 1283 geboren, Autor eines umfangreichen Wandbildes im *Palazzo Pubblico* zu Siena, welches die «Madonna mit Heiligen» in stiller Feier thronend darstellt (Bild 262). Das nächste Werk, ein Tafelbild von 1320, befindet sich im Seminar zu *Pisa*, ein anderes im Dom zu *Orvieto* (Fabbrica). 1328 entstand das Reiterporträt in der Sala del Consiglio; von 1333 stammt das liebliche Bild der «Verkündigung» in den Uffizien (Florenz), voll innerer Gröfse und Heiligkeit wie kaum eine zweite Darstellung dieses Mysteriums. Im Jahre 1339 finden wir Simone am päpstlichen Hof zu Avignon thätig, wo er auch gestorben ist. Simones Verwandter *Lippo*



Bild 262. Simone di Martino: Madonna mit Heiligen. Palazzo Pubblico zu Siena. (Nach Förster.)

Memmi ist der Autor einer «Maestà» im Ratssaal zu *S. Gimignano,* welche die Komposition Simones in Siena wiederholt, aber mit wenig lebensvoller Auffassung bei höchster technischer Glätte. Eigenartige Naturen sind die Brüder *Lorenzetti: Pietro,* von dem in der Pieve zu Arezzo ein signiertes Altarbild vorhanden ist, und *Ambrogio,* der jüngere, von dem der monumentale Freskoschmuck auf drei Wänden des *Palazzo Pubblico* in Siena herrührt. Den Inhalt bildet eine jener Allegorien, wie sie als Produkt spitzfindiger Wissenschaft und religiöser Spekulation auftraten, hier jedoch den praktischen Begriff eines guten und schlechten Staatsregiments in seinem Ergebnis verkörpernd (Bild 263). Nur mit Hilfe der Beischriften aber ist der Sinn jenes Konglomerates von Symbolik zu entziffern. Dieser Cyklus wurde 1338 bis 1340 vollendet, doch hat er in wesentlichen Partien viel eingebüfst. Unter den späteren Malern ragt *Taddeo Bartoli* hervor, der Autor von Fresken in S. Gimignano und Siena (Kapelle im Palazzo Pubblico), letztere zu den schönsten Werken der sienesischen Kunst gehörend, besonders die letzten Ereignisse aus dem Marienleben (Assunta).



Bild 263. Lorenzetti: Kopf der Concordia. Aus der Allegorie des Guten Regiments. Palazzo Pubblico zu Siena. (Phot. Lombardi.)

Im übrigen Italien waren zahlreiche Giottisten thätig; aber auch originale Richtungen drängen sich hervor. In Padua bewirken *Jacopo Davanzo* und *Alticchiero da Zevio,* ersterer in der Kapelle S. Giorgio, letzterer im Santo (Kapelle S. Felice) eine holde Nachblüte giottesken Stils. In Umbrien (Fabriano) tritt *Alegretto Nuzi* mit weichen, gefühlvollen Madonnenbildern auf (Vatikan, Berlin); in Modena *Tommaso,* der nach Prag wandert; in Neapel ein Giottist, welcher den Cyklus in der Incoronata entworfen hat.

B. Das fünfzehnte Jahrhundert.

Mit dem veränderten Organismus staatlichen Lebens, den erweiterten Kulturbedürfnissen, dem geschärften Drang nach Erkenntnis und Wissen, dem Hervortreten modernen Bewufstseins über die Schranken mittelalterlicher Welt- und Lebensanschauung, sucht auch die Kunst neue Quellen im Studium der Natur, ihrer Gesetze, ihrer inneren Harmonie. Führerin zu diesen Quellen hin wird zunächst die Antike; aber jener Prozefs ist in Italien doch ein ganz anderer als im Norden und

ein langsamer. Bis zum Ende des 14. Jahrhunderts gebieten in der Malerei Dantes und Giottos Ideen; der Zunftverband hält die Künstler in traditioneller Weise lange zusammen, und nur ausnahmsweise lassen sich einzelne von der litterarischen Strömung fortführen. Die Architektur hat sich, wie schon bemerkt, in Italien niemals weit von den Ideen des Altertums entfernt; daher ist der Schritt des neuen Systems kein auffallender. Betrachten wir S. Miniato bei Florenz, den Dom in Pisa, so scheinen sie uns eher Abhängigkeit von klassischer Baukunst zu verraten als Werke Brunellescos und Michelozzos. Die als Ruinen und im Gebiete der Plastik meist fragmentarisch überlieferten Denkmäler des Altertums wirken zunächst nur anregend auf die Phantasie, leiten zu selbständiger Beobachtung der Naturformen hin. Die Italiener selbst haben ja unter «Rinascimento» nie etwas anderes begriffen als vielseitige Belebung der Kunstidee, nicht aber Wiedergeburt der Antike; denn im Grunde besafs das Mittelalter in seiner Überlieferung viel mehr Elemente und Reflexe des Altertums als die sogen. Frührenaissance. Schon bei Dante nimmt letzteres eine hervorragende Stellung ein, und wenn er auch die antike und christliche Welt nicht als gleichberechtigt ansieht, so betrachtet er sie doch in beständiger Parallele, erstere als Vorhalle zum Tempel der Offenbarung. Während also die italienische Kunst neuerer Zeit keineswegs an einen Bruch mit der Vergangenheit denkt, noch dem christlichen Ideal als solchem gegensätzlich widerstrebt, entfernt sich die nordische mehr von der Tradition des Mittelalters und kommt durch hereinbrechenden Realismus in gröfseren Konflikt mit den Problemen des Christentums. Zunächst ist es allerdings die Architektur, in welcher der neue Geist Ausdruck sucht, ohne ein festes Konstruktionsprinzip aufzustellen, von dem aus sich mit innerer Notwendigkeit gestalten liefse, sondern reflektierend, den andern Künsten ihre Wirkung ablauschend. Nachbildung der Antike findet sich nur bei Einzelheiten, wie Kapitälen, Pilastern, Wandfüllungen, dekorativem Schmuck: Hauptziel ist Schönheit und Wohlklang der Verhältnisse, Harmonie der Mafse bei gefälligen Kontrasten und feiner Abstufung der Teile. Auf der Person der Architekten ruht demnach allein das Problem, der Effekt solcher Bauten, zu denen ihm das Altertum nur die Leitung bietet, und somit löst sich die Entwicklung der neueren Kunst mehr und mehr in das Wesen der Künstler selbst auf. Die Individualität wird nun Träger allgemeinen Fortschritts und zuletzt von gröfstem Einflufs, nachdem der Rahmen der alten, auf Symbolik beruhenden Stilordnung gesprengt, dem rein subjektiven Empfinden und Talent die Bahn geebnet ist. Für neuere Skulptur sind antike Einflüsse zunächst noch weniger mafsgebend als für Architektur; denn sie bildet fort auf dem Gegebenen und mit der Lehrmeisterin Natur, wie selbst Donatellos Werke bestätigen. Die Wandmalerei, in gröfseren Cyklen wie bisher fortschreitend, bewahrt ihren hohen Rang in der Kunstentwicklung Italiens, leidet aber auch unter

Naturstudien und der Wucht des Subjektivismus manche Abschwächung ihrer höheren Ziele, einheitlicher Konzeption. Immer bedeutsamer tritt das Tafelbild hervor, das nun auch für den Palast und den reichen Patrizier ein Gegenstand des Bedürfnisses, Objekt des Sammelns wird. Im Norden (Niederlande) bildet sich mit Hilfe der Öltechnik ein malerischer Realismus aus, in dem das germanische Wesen seinen besondern künstlerischen Ausdruck findet.

a) ARCHITEKTUR. — Es ist ein charakteristisches Zeichen für Beurteilung der neueren Kunstidee, dafs Florenz, die Stätte, wo Skulptur und Malerei zuerst in Italien ihren mächtigen, nationalen Aufschwung feiern, wo Giotto, die Pisani, Orcagna ihr belebendes Wort sprechen, auch der neueren Anschauung Bahn bricht, obgleich die hier vorhandenen Reste des Altertums nur dürftig waren gegen solche anderer Städte der Halbinsel. Herold der neuen Richtung ist *Leon Battista Alberti* (1404—1472), welcher die Harmonie der Verhältnisse ebenso ans Herz legt wie das Studium der Natur. Ihr erster grofser Vertreter wird *Filippo Brunellesco* (1377—1446), der Erbauer der Domkuppel und der schönen Kirche S. Lorenzo, in welcher die Form der Säulenbasilika wieder auftaucht, und deren klare Verhältnisse mit genialer Raumbenutzung mächtig auf den Beschauer wirken. Auch die erst nach des Meisters Tode ausgeführte Kirche *S. Spirito* erscheint in Basilikenform, während die zierliche *Cappella Pazzi* im Klosterhof von S. Croce, mit einer Vorhalle von sechs Säulen ausgestattet, die Form eines Zentralbaues darbietet: griechisches Kreuz als Plan, tonnengewölbte Flügel und leichte Kuppel. Ähnlich die Sakristei von *S. Lorenzo,* wo sich über dem Quadrat eine polygone Kuppel wölbt: solche bleibt Ideal jener Epoche, ja höchstes Ziel der Architekten und erscheint auch Bildnern wie Malern als sublimer Ausdruck in ihren Phantasieskizzen. In der Überwölbung des Domes war Brunellesco durch den Unterbau aus der Zeit des Talenti beschränkt, und den Tambour (Cylinder) mit den Rundfenstern hatte die Kommission der acht Meister entworfen; immerhin löste der Architekt eine bedeutende konstruktive Aufgabe. Mit welchem Geschmack er kleinere Bauten ins Leben rief, zeigt die vornehme, anmutige Halle des Findelhauses der *Innocenti* mit den plastischen Medaillons des Andrea della Robbia, auch die *Badia,* Cosimos de' Medici Residenz unterhalb Fiesole, nur einfach entwickelt, aber mit besonders schöner Dekoration. Selbst der *Palazzo Pitti* — wohl der schlichteste aller Palastbauten und doch von grandioser Einfachheit und Würde wie kein zweiter auf Erden, ein Fürstensitz, vollkommen dem Begriff von Macht entsprechend — ist dem Entwurf nach von Brunellesco.

Im Geiste dieses Mannes wirkte der Florentiner *Michelozzo* bis gegen Ende des Jahrhunderts fort. Ihm gehören der für die Medici errichtete *Palazzo,* jetzt *Riccardi,* ein gewaltiger Quaderbau mit nach oben

hin abgestufter Rustica (roh behauenes Steinwerk); der Hof des Palazzo Vecchio sowie das Noviziat in S. Croce und die Kreuzgänge in S. Marco. Als Krone des Florentiner Palastbaues erscheint der von *Benedetto da Majano* in den edelsten Verhältnissen begonnene *Palazzo Strozzi*, von *Cronaca* durch ein herrliches Gesims abgeschlossen (Bild 264). Mit dem schon genannten Theoretiker *Leon Battista Alberti*, welcher sich meist in Rom aufhielt, beginnt ein weiteres Entfalten dieses Stils, der sich nun mehr dem römischen nähert: so zeigen sich Pilaster in Verbindung mit der Rustica zum erstenmal am Palazzo Ruccellai in Florenz. Im Auftrage derselben Familie errichtete der Künstler auch die unschöne Fassade von S. Maria Novella mit den schwerfälligen Voluten am Oberteil. Zwar will man diese Fassade nicht mehr ganz dem Alberti zu-

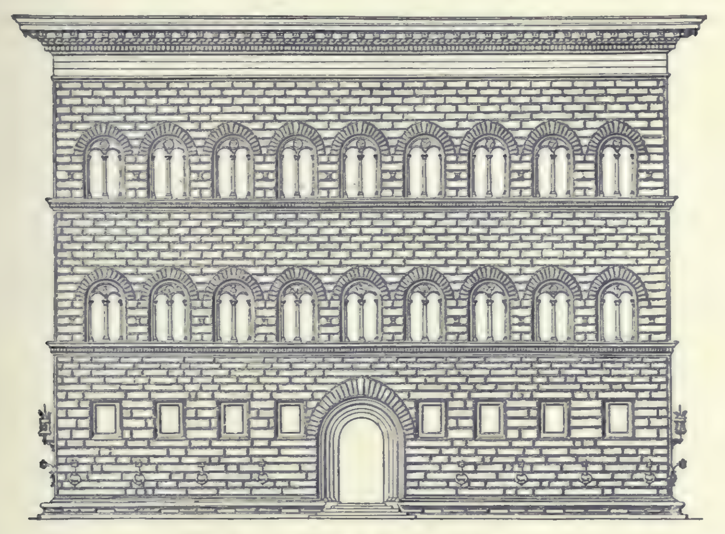


Bild 264. Der Palazzo Strozzi in Florenz.

erkennen, sondern nur die mittlere Pforte, und jene des Palazzo Ruccellai dem Bernardo Rossellino, welcher in Pienza als Architekt Pius' II. thätig war. Alberti hatte allerdings das Prinzip, die Ausführung seiner Pläne andern zu überlassen. Für S. Francesco in Rimini entwarf er die nach römischem Stil aufgebaute Fassade, für Mantua S. Sebastiano in Form eines griechischen Kreuzes; S. Andrea daselbst erhielt eine Tempelfront. Auch der Chorbau von S. Annunziata in Florenz ward nicht glücklich antikisiert. Zur Reihe Florentiner Künstler gehört noch das Brüderpaar *Giuliano* und *Antonio da Sangallo* (Palazzo Gondi).

In *Siena* und *Pienza* sind die Baumeister des Papstes, der schon genannte *Rossellino* (Palazzo Piccolomini in Pienza) und *Francesco di Giorgio*, thätig, deren Werke noch das mittelalterliche Prinzip der Fassade mit klassischen Details vertreten. Der Dom in Pienza zeigt die germanische Hallen-

form. *Urbino* sah den edlen Herzogspalast entstehen, dessen schönste Teile *Luciano da Laurana* aus Illyrien, Bramantes Lehrer, vollendete. In *Rom* wurden von Nikolaus V. bis Sixtus IV. meist fremde Kräfte herangezogen, so Bernardo Rossellino und Bernardo di Lorenzo, von denen letzterer vielleicht Architekt des für Paul II. errichteten grofsartigen *Palazzo di Venezia* geworden ist. Aufser ihnen wirkten Giovanni de' Dolci aus Florenz und Giacomo da Pietrasanta. Aber die jetzt errichteten Kirchen (S. Agostino, S. Pietro in Montorio) sowie die erneuerten Fassaden (S. Pietro in Vincoli, Ss. Apostoli) entbehren genialer Erfindung. Hierher gehört auch der Bau des Ponte Sisto, des Hospitals S. Spirito, des Belvedere im Vatikan.

Neapel besafs den einheimischen *Andrea Ciccione* (Kirche Monte Oliveto), welcher sich der unter den aragonesischen Fürsten eingeführten neuen Bauweise anschlofs. Dann ward der Florentiner Giuliano da Sangallo berufen, welcher die *Porta Capuana*, eines der schönsten Thore jenes Stils, erbaute. Von dem Mailänder *Pietro di Martino* stammt der Triumphbogen des Königs Alfons.

Auch nach *Oberitalien* wurden toskanische Meister verlangt; aufserdem brachten die in Italien zerstreuten Lombarden den neuen Stil nach der Heimat. In Mailand war *Michelozzo* thätig, und es erheben sich frühe Bauten; die kontinuierliche Reihe beginnt aber erst mit den Sforza, besonders unter Lodovico il Moro. Von 1472 bis 1499 ist hier *Bramante* aus Urbino als Architekt, Ingegnere und Maler im Schaffen, dessen eigentliche Gröfse sich jedoch erst in der folgenden Epoche zu Rom (1500—1514) entfaltet. Sein frühester Bau in Mailand ist *S. Maria* bei S. Satiro, dann errichtet er Chor nebst Querhaus und Kuppel von *S. Maria delle Grazie*, ausgezeichnet durch ihre Verhältnisse wie durch Aufsendekoration. Grofsartig bei aller Einfachheit wirkt die Fassade der Hauptkirche von Abbiate Grasso, gleichsam ein Prolog zu den römischen Bauten. Erst 1491 nahm *Amadeo* die Front der *Certosa* bei *Pavia* in Angriff, das erste dekorative Prachtwerk Italiens im neuen Stil, unabhängig von antiken Ordnungen, aber allerdings weltlichen Charakters und kaum passend für die strengen, weltverachtenden Kartäuser: eine romanisch-lombardische Fassade, abgestuft, durch heraustretende Pfeiler und Galerien gegliedert; dazwischen überreicher Schmuck von Reliefs, Kaiserporträts, Statuen in Nischen, alles in weifsem Marmor (Bild 265). Ein stattlicher Bau jener Zeit ist auch die Kathedrale von *Como*. Durch Palastbauten zeichnet sich *Bologna* aus, und zwar in dem schon früher heimischen Material des Backsteins, der eine Entwicklung wie in Florenz oder Venedig nicht gestattet. Innerhalb bestimmter Grenzen zeigt sich der neue Stil in anmutiger Frische und Lebendigkeit, so beim Palazzo *Fava, Bevilacqua*, letzterer ohne die sonst übliche Strafsenhalle und mit schönem Hof. *Ferrara* besitzt den *Palazzo de' Diamanti*, mit facettierten Quadern und zarten Pilastern in nicht günstiger Zusammenstellung bekleidet (seit

1493), wie den prächtigen Hof des Palazzo Scrofa (nur halb vollendet). Sehr zierlich ist die Fassade des Palazzo Roverella. *Venedig* hielt länger an der gotischen Bauweise fest, als die Skulptur sich schon der neuen Bewegung angeschlossen hatte, so im Chorbau von S. Zaccaria, 1457 begonnen, in der Porta della Carta am Dogenpalast und der sich anschliefsenden Halle (Giovanni und Bartolommeo Buon), im Grabmal des



Bild 265. Die Fassade der Certosa bei Pavia. (Phot. Alinari.)

Foscari (Chor der Frari) und dem Portal von S. Giovanni e Paolo. Als der neue Stil ankam, fand er die Republik auf der Höhe ihrer Macht und diente nun zum Ausdruck jener Herrlichkeit, die sich zumal in dekorativ-malerischen Bauten äufsert, ohne nach Komposition im höheren Sinn zu fragen. Von Kirchen ist die älteste neueren Stils *S. Zaccaria* (aufser Chor), dann *S. Michele,* mit Rustica an der Fassade, S. Maria de' Miracoli, *S. Giovanni Crisostomo.* Zwischen Kirchen und Palästen stehen die Bruderschaftshäuser (Scuole) in der Mitte, unter welchen durch präch-

tige Front die *Scuola di S. Marco* (1485) hervorragt. Von Palästen zeigt *Vendramin-Calergi*, 1481 durch *Pietro Lombardo* errichtet, das früheste Beispiel einer mit Säulenordnungen statt der Pilaster gegliederten Fassade. Der Hof des Dogenpalastes ward von *Antonio Rizzo* ab (1483—1490) durch eine Reihe von Architekten bis Scarpagnino im neuen Stil ausgebaut. Sehr viel leistete in Venedig die Familie der *Lombardi*, unter denen aufser Pietro noch Martino, Moro, Tullio, Antonio bekannt sind. *Verona* ist die Vaterstadt des berühmten *Fra Giocondo* (1435—1515), welcher hier den *Palazzo del Consiglio* entworfen hat, sonst aber im Auslande thätig blieb.

Blicken wir auf die stattliche Reihe Denkmäler der sogen. Frührenaissance zurück, so sehen wir auf toskanischem Boden in der Architektur den edlen konstruktiven Baugedanken in nationaler Frische und Einfachheit sich verkörpern. Das Ornamentale, von nur wenigen Vorbildern ausgehend, entwickelt sich nicht minder original und lebensfähig. Die gesamte Architektur Oberitaliens — Bramantes Werke ausgenommen — empfängt erst durch den malerischen Ausdruck der Flächen- und plastischen Dekoration ihren eigenartigen, mehr auf die Phantasie berechneten Charakter. Am ausgeprägtesten ist dieser in Venedig, befördert durch das üppige Leben der reichen Handelsstadt.

b) SKULPTUR. — Wie in der Baukunst, so geht auch in der Skulptur *Florenz* mit dem Schwung seines Strebens, mit Würde und Gedankentiefe allen Städten Italiens voran. Die Heimat Dantes und Giottos, Orcagnas, Andrea Pisanos, welche das Höchste von Kunstdarstellung in Wort, Bild und Skulptur ausgesprochen, bewahrt die edlen Grundzüge jener Richtung bis zu den grofsen Meistern des 15. Jahrhunderts, in welchen die Blüte reif wird und nach denen die grofse christliche Tradition sich auslebt.

Für die Skulptur sind antike Einflüsse in jener Zeit noch weniger mafsgebend als für die Baukunst. Die Arabeske, von wenigen plastischen Vorbildern des Altertums ausgehend, entwickelt sich in originaler Frische *(Desiderio da Settignano)*. Das zierliche Formwesen der Altäre, Kanzeln, Taufsteine, Sakramentshäuschen, Wasserbecken bekundet natürliche Anmut und freien Schönheitssinn, der nichts weifs von der Dürre antiquarischer Passionen.

Lorenzo Ghiberti (1381—1455) knüpft in dem Bronzewerk der zweiten Thür am Baptisterium bei dem Vorgänger, Andrea Pisano, an und schreitet in der dritten, der jetzigen Hauptpforte, zur schönsten Abrundung der Komposition mit edlem Pathos und dichterischem Schwunge fort, läfst aber hier das malerische Prinzip dem des eigentlichen Reliefstils vorangehen. Die nördliche Thür, bei welcher Ghiberti die Konkurrenz Brunellescos überwunden hatte, trägt auf zwanzig Feldern Motive aus dem Leben Jesu, die Evangelisten und die vier Kirchenväter. Als

Reliefs, mit wenig Mitteln Ausdruck suchend, stehen sie höher wie die berühmteren Darstellungen aus dem Alten Testament an der Ostpforte, in denen die Schönheitskeime Andrea Pisanos zu holder Anmut erblüht sind (Bild 266). Dieser ideale, gotisierende Zug duldet nicht Schärfe der Charakteristik, wie sie der Naturalismus anstrebt, und so bildet jener grofse Meister den Übergang zur neueren Tendenz, welche das Einzelne und in der Vielheit Kontraste sucht. Nur drei Statuen in Erzgufs sind von Ghiberti vorhanden, und zwar an Or S. Michele: Johannes Baptista, Matthäus und Stephanus, welche jedoch (lebensgrofs) in Frische des Ausdrucks und auch in der Durchbildung hinter jenen Reliefs zurückstehen. Letzteren schliefsen sich die Motive am ehernen Sarkophag des hl. Zenobius im Florentiner Dom, namentlich die der Schmalseiten, würdig an. Neben Ghiberti wächst eine von *Luca della Robbia* (1400 bis 1482) begründete originale Schule der Plastik in bemaltem und glasiertem Thon zu grofser Fruchtbarkeit heran; denn fast in allen Kirchen der Arno-Stadt und Umgebung treffen wir die in ihrem naiven Gefühlsausdruck so anziehenden Figuren, sei es auf Altären, oder als Lünettenbilder, als Deckenschmuck und auch an Häusern in Nischen. Allerdings ist Luca



Bild 266. Ghiberti: Von der Ostpforte des Baptisteriums in Florenz.

als Bildhauer zunächst aus den Marmor- und Bronzewerken zu schätzen. Erstere sind die Reliefs musizierender Kinder von der Orgelbalustrade für den Dom (Museo Nazionale), trefflich in der Anordnung und zart in der Charakteristik jugendlicher Typen; ferner zwei andere Bildwerke daselbst: Befreiung Petri und Kreuzigung; fünf Reliefs am Campanile; endlich die bronzene Thür der Domsakristei mit Darstellungen in zehn Feldern, welche sich denen Andrea Pisanos und Ghibertis würdig zur Seite stellen. Des Künstlers Ruf gründet sich jedoch mehr auf seine Terracottawerke und auf die Erfindung, dem Thon durch Glasur Transparenz, Dauer, Zartheit der Farbentöne, kurz, ein frisches und vornehmes Gewand zu verleihen. Die meisten jener Gebilde sind in Hochrelief ausgeführt; erst

später kommen freie Gestalten, aber auch nicht häufig, zu Tage. Der Fond, von dem die weifsen Gruppen sich abheben, ist meist blau; daneben findet man Grün, Violett, Gelb, und zwar sind gerade die frühesten jener Reliefs energisch im Kolorit, sich anschliefsend an mittelalterliche Polychromie. Durch Fruchtkränze werden dieselben geschmackvoll umrahmt, und es entsteht so ein höchst wohlthuender Eindruck; in der That zeigt sich hier die Frührenaissance von sehr liebenswürdiger Seite. Luca prägt auch in seinen Objekten ein dem Ghiberti verwandtes Schönheitsgefühl aus, gepaart mit Ernst, Innigkeit und holder Andacht. Zu den frühesten gehören der Schmuck in der Cappella Pazzi von S. Croce, zumal die Apostel an den Wänden, ferner die Decke in S. Miniato (Cappella del Crocifisso). Als Thürlünetten im Dom an den Sakristeien trifft man zwei würdige Motive: Auferstehung (Bild 267) und Himmelfahrt, letztere von tiefem Ernst durchweht, ein ganz kirchliches Werk mit edlem Typus Christi. Auch die schöne Lünette von S. Domenico in Urbino gehört Luca, ferner die zarteste in Florenz, eine Madonna mit dem Kinde, von zwei Engeln begleitet, über der Thüre der kleinen Kirche S. Pierino am Mercato Vecchio (jetzt Mus. Naz.). Für das Äufsere von Or S. Michele arbeitete Luca fünf grofse farbige Medaillons. Auch der kleine Tondo (Rundbild) im Hof der Akademie dürfte ihm angehören. Herrscht nun in den Gebilden Lucas noch eine gewisse Strenge der Form, so mildert sich diese zur weichen Anmut in denen seines Neffen *Andrea della Robbia;* ja wir finden hier etwas von der Kinderseele eines Fra Angelico, einen Abglanz aus den Regionen unsterblicher Schönheit. Mit zahllosen Schülern entwickelte er eine umfassende Thätigkeit: Friese, ganze Altäre, Sakristeibrunnen, freie Gruppen treten nun zum bisherigen Darstellungskreise hinzu. Im Dom von Arezzo gehören ihm mehrere Altäre; in dem Flecken La Verna oberhalb Arezzos eine Verkündigung, Anbetung des Kindes (Bild 268), Kreuzgruppe. Sehr edel ist der Marmoraltar mit Fruchtschnüren aus Terracotta in S. Maria delle Grazie vor Arezzo. Florenz besitzt die



Bild 267. Luca della Robbia: Auferstehung. Eingang zur Sakristei des Domes in Florenz.

lieblichen «Wickelkinder in Medaillons» an der Halle der Innocenti (Bild 269, S. 282); das vornehme Tabernakel im Chor von S. Maria Nuova; andere im Museo Nazionale und in der Akademie; Prato die schöne Lünette über dem Domportal und den herrlichen Altar im Oratorio der Madonna vom guten Rat; Siena den späten, aber noch grofsartigen Altar mit der Krönung Mariä, einem edeln hl. Franziskus und lieblichen Engeln in der Osservanza aufserhalb der Stadt. Andrea folgten in jener künstlerischen Thätigkeit vier Söhne, von denen zwei durch Franz I. nach Frankreich kamen. Während nun diese innerhalb der Familie della Robbia gepflegte Kunstrichtung schlichte Lebenswahrheit mit den idealen Zügen Ghibertis glücklich zu vermählen weifs und den Ausdruck kirchlicher Andacht festhält, drängt der materieller veranlagte Sinn eines Donato di Niccolò di Betto Bardi, genannt *Donatello*, die Florentiner Skulptur auf den Pfad scharfer Charakteristik und Wiedergabe der Natur auf Kosten idealer Schönheit. Zunächst von der älteren Technik eines Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco ausgehend, entwickelt Donatello in den Statuen von Or S. Michele, namentlich in dem hl. Georg, sein naturalistisches Programm, indem er an Stelle des durch Gotteskraft siegenden Märtyrers einen trotzigen Krieger darstellt, breitspurig und auf eigene Kraft pochend, ohne Spur religiösen Geistes (Bild 270, S. 283). Dieser mangelt auch dem antikisierenden Relief der Verkündigung in S. Croce,



Bild 268. Andrea della Robbia: Anbetung des Kindes. Kirche zu La Verna. (Phot. Alinari.)

obgleich hier noch ein für Donatello seltenes Schönheitsgefühl durchbricht. Die Statuen am Campanile (Dom) sind dagegen voll scharfer Lebenswahrheit. In der nächsten Zeit ist Donatello oft mit Michelozzo zusammen thätig, so am Denkmal Papst Johannes' XXIII. in Florenz (Baptisterium), an der äufseren Kanzel des Domes von Prato (1428). In dem 1430 für Cosimo de' Medici begonnenen Palast (Riccardi) fertigte Donatello antikisierende Reliefs (Medaillons); für Cosimo auch die nackte Figur des jugendlichen David in Bronzegufs (Mus. Naz.). Wie sehr das Naturell des Künstlers von dem des Luca della Robbia abweicht, ergeben die Marmorreliefs tanzender Kinder von der Sängertribüne im Dom (Mus. Naz.), worin ungebändigte Lebensfülle sprudelt. Von erschreckender Roheit sind die Statuen Johannes' des Täufers: sowohl das Bronzewerk im Dom zu Siena als die Holzfigur in der Kirche de' Frari zu Venedig; ebenso die hl. Magdalena im Florentiner Baptisterium; edler das Holzkruzifix in S. Croce. Im Jahre 1444 ging Donatello nach Padua, wo er das Reiterdenkmal des Gattamelata, sein gröfstes Werk, vollendete (1453). Zugleich entstand dort der Bronzeschmuck des Hochaltares im Santo: Motive aus dem Leben des hl. Antonius, Flachreliefs, Statuen u. a. Nach Florenz zurückgekehrt, erhielt er den Auftrag, für die Kirche S. Lorenzo Kanzeln und plastische Dekoration der Sakristei (Stucco) zu übernehmen; erstere führte *Bertoldo di Giovanni* zu Ende. In derb realistischen Formen, ohne Rücksicht auf die Würde des heiligen Themas, nur mit dem Trieb nach starkem Affekt, ist in den Kanzelreliefs das Leiden des Herrn geschildert — welch ein Abstand von der Hoheit, dem edlen Mafs, der glaubensvollen Wärme in Giottos Fresken zu Padua! Auch die ehernen Pforten der Sakristei mit den kleinen Apostel- und Heiligenfiguren bleiben sehr zurück hinter der idealen Plastik, dem Schwung Andrea Pisanos und Ghibertis am Baptisterium. Donatello hinterliefs eine grofse Zahl von Schülern, in welchen der Realismus fernere Stadien durchläuft oder sich abklärt; auch wirkte seine malerische, rein subjektive Auffassung über ganz Italien, und er erscheint nach dieser Richtung hin als Vorläufer Michelangelos in der Sprache des 15. Jahrhunderts.



Bild 269. Andrea della Robbia: Wickelkind. Spedale degl' Innocenti zu Florenz. (Phot. Alinari.)

Zunächst entwickelt sich geschmackvoll das dekorative Element der Skulptur: Grabmäler, Tabernakel, Weihbrunnen erhalten zierliche Durchbildung; mit Vorliebe kultiviert man das Porträt als Marmor- oder Thonbüste, auch in Bronzegufs bei Denkmälern. Sehr reizvoll und naiv gestaltet *Desiderio da Settignano* den Wandtabernakel in S. Lorenzo und das Grabmal Marzuppinis in S. Croce. Noch mehr Sinn für Schönheit entwickelt *Antonio Rossellino,* wie der Sarkophag des Cardinals von Portugal in S. Miniato beweist, nicht minder die Einzelfigur des hl. Sebastian in der Pieve zu Empoli. Die Richtung beider Künstler setzt *Benedetto da Majano* († 1497), der geniale Baumeister, fort, welcher auch als Marmorbildner sich auszeichnet; seine Werke sind: die schöne Kanzel in S. Croce (Florenz); die Statue des Johannesknaben daselbst (Mus. Naz.); das Monument des hl. Savinus im Dom zu Faenza. Später erlangte Benedetto die Gunst Filippo Strozzis, für welchen er den berühmten Florentiner Palast und das Grabmal in S. Maria Novella errichtete. 1490 finden wir ihn in S. Gimignano, und zwar für die Collegiata wie für S. Agostino beschäftigt (Altar des hl. Bertoldus). Ein sehr fruchtbarer Künstler war auch *Mino da Fiesole,* dessen Anmut und Naivität zuletzt in Manier und Flüchtigkeit ausartet. Original, frisch und reizvoll sind noch die Porträtköpfe im Museo Nazionale, auch das Monument des Bischofs Salutati und der Altar im Dom zu Fiesole, sowie der Schmuck in der Florentiner Badia. Sein bestes, noch strenges Madonnenrelief sieht man gegenüber dem Palazzo Martelli daselbst. Zuletzt huldigt er in Rom fabrikmäfsigem Schaffen. In der Richtung gleichzeitiger Florentiner Bildhauer wirkt auch *Matteo Civitali* für Lucca (1435—1501), dessen edelste Werke, die «Statue des Glaubens» in Florenz (Mus. Naz.) (Bild 271, S. 284) und die Engel am Tabernakel des Domes von Lucca, jenen tiefen, echten Andachtszug verraten wie die Gebilde im Trecento; namentlich ersteres ist ein lebendiges Credo. Der Bronzegufs erfährt durch die Brüder *Antonio* und *Piero del Pollajuolo,* von denen Antonio mit vielem Ruhm die Goldschmiedekunst übte, eine stark realistische Behandlung. 1489 war Antonio in

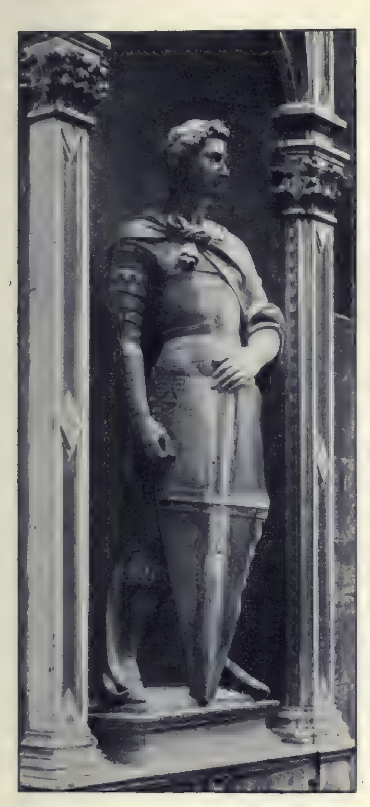


Bild 270. Donatello: S. Georg. Früher an Or S. Michele, jetzt im Bargello zu Florenz. (Phot. Alinari.)

Rom und bildete für S. Peter die Bronzegräber Sixtus' IV. und Innocenz' VIII., von denen letzteres im Aufbau wie im Figürlichen bedeutender und weniger herb in der Formsprache ist; trefflich wirkt bei ersterem die Patina. Am Silberaltar des Florentiner Domes (Opera) rühren von ihm Geburt des Johannes und Christi, die gravierten Kompositionen und andere, sehr geschickte Arbeiten, die seinen Ruf als Metallbildner sicherten. Auch *Andrea del Verrocchio* (1435—1488), der Lehrer Peruginos und Leonardos, kommt aus der Werkstätte des Goldschmiedes. Angeregt durch Donatello und ihm verwandt in der Richtung auf scharfe Charakteristik, Festhalten am Modell bis zum Unschönen, aber tiefer eindringend in das Wesen des menschlichen Organismus, entwirft er für Venedig das Reiterstandbild des Generals *Colleoni*, dem die Republik sich verpflichtet fühlte. Aber Verrocchio starb 1488 infolge einer Erkältung beim Gufs, und *Leopardi* beendigte das Werk. So wie nun letzteres Donatellos Monument in Padua, so übertrifft auch Verrocchios Bronzefigur des jugendlichen David (Florenz, Mus. Naz.) jene Donatellos durch Beseelung und Schärfe der Charakteristik (Bild 272). Den etwas magern Körper mit stattlichem Lockenhaar belebt Freude des Sieges; Donatellos Gestalt ist nichts als träumerische Jugend. Wir besitzen von Verrocchio noch das Grabmal der Piero und Giovanni Medici (S. Lorenzo), die Brunnenfigur des Knaben mit dem Delphin (Hof des Palazzo Vecchio) und die Gruppe Christi mit S. Thomas an Or S. Michele, letztere aus Marmor; schwere Gewandung entstellt beide Figuren. Sehr dramatisch wirksam ist das Thonmodell zum Grabdenkmal des Forteguerra in Pistoja, jetzt im Kensington-Museum zu London.



Bild 271. Civitali: La Fede. Museo Nazionale in Florenz.

In *Siena* ist es *Jacopo della Quercia* († 1438), an den sich der Übergang anknüpft, wie bei Giovanni Pisano in der Florentiner Kunst. Auch er verleiht der Komposition mehr inneres Leben, ohne sich ganz aus dem Rahmen des alten Stils zu lösen, wofür ihm das Relief ein passendes Feld bietet. Von dem grofsen Brunnen in Siena haben sich nur Fragmente in die Opera des Domes gerettet; sein zweites gröfseres Werk daselbst ist der Taufstein von S. Giovanni (1416). In Lucca gehören ihm

das Monument der Ilaria del Caretto (Dom), noch gotisierend, sowie die Grabmäler des Ehepaares Trenta in S. Frediano. Seit 1425 ist der Künstler in Bologna am Hauptportal von S. Petronio beschäftigt, dessen Skulpturen energisches Leben atmen. Im Museo Civico daselbst noch zwei Reliefs von Quercia, die «thronende Jungfrau» und «S. Michael»; in S. Giacomo Maggiore ein Gelehrtendenkmal von trefflicher Ausführung. Neben Jacopo und von ihm abhängig tritt noch *Turino di Sano* nebst Familie (Barna, Lorenzo, Giovanni) mit einiger Originalität in Siena auf, deren gröfste Leistung die Bronzereliefs am Taufbrunnen von S. Giovanni ausmachen. Später erscheint *Antonio Federighi* († 1490) als Architekt und dekorativer Bildhauer. Der an sich ältere *Lorenzo Vecchietta* (um 1412—1480) macht sich gegen Ende des Jahrhunderts in einer von Quercia abweichenden Richtung zu gröfserer Anmut und fleifsigem Detailstudium hin bemerklich (Tabernakel im Dom; Bronzefigur Christi), wohin auch *Francesco di Giacomo* und *Giacomo Cozzarelli* streben.



Bild 272. Verrocchio: David. Museo Nazionale in Florenz. (Phot. Alinari.)

In *Oberitalien* wird die Lombardei von Donatellos Arbeiten zu Padua und wohl auch durch Michelozzo (S. Eustorgio zu Mailand) angeregt. Selbständig treten zuerst die Brüder *Mantegazza* in ziemlich herber Manier auf, denen *Amadeo* aus Pavia, schon 1466 mit jenen an der Certosa beschäftigt, nacheilt, wo von 1490 ab die wesentlichsten Partien der Fassade von ihm herrühren. In den späteren Werken mildert sich das Strenge seiner Richtung. Aufserdem sind zu Mailand *Cristoforo Solari, il Gobbo* zubenannt, und *Ambrogio* in Wirksamkeit. Den plastischen Schmuck der Kathedrale von Como liefert vornehmlich *Tommaso Rodari,* mit seinem Bruder Jacopo in realistischer Tendenz schaffend. Neben der Certosa von Pavia, welche für die gesamte Skulptur der Lombardei eine Hauptschule ausmachte, bietet die Statuenfülle des Mailänder Domes Gelegenheit, den Prozefs des Entfaltens und gegenseitiger Einwirkung zu beobachten. In Bologna ist *Niccolò dell' Arca,* so genannt von dem Grabmal in der Kirche S. Domenico, hervorragendster Bildhauer. *Venedig* besafs, wie Florenz, eine gotische, nicht unbedeutende Plastik. Hier übernimmt *Bartolommeo Buon* etwa die Stellung des Quercia in Siena, wie seine Dekoration der Porta della Carta im Dogenpalast ergiebt, das einzige unbezweifelte Werk des Künstlers. Verwandt damit sind die Skulpturen an der Fassade von S. Maria dell' Orto. Gehört ihm die Lünette der

Scuola von S. Marco, so wäre er Autor einer der hervorragendsten Skulpturen neueren Stils in Venedig. Nach Buon treten die Veroneser *Rizzo* oder *Bregno* auf, von denen das Grabmal des Dogen Foscari (Chor der Frari) herstammt. Den Namen des Antonio Rizzo tragen auch die Statuen von Adam und Eva an der Porta della Carta im Dogenpalast, frühe Werke, in denen das Nackte um seiner selbst willen da ist. Späterhin wird die Kolonie der *Lombardi* sowohl für Architektur als



Bild 273. A. Leopardi: Vom Grabmal des Dogen Vendramin. S. Giovanni e Paolo zu Venedig. (Phot. Alinari.)

Plastik in Venedig bedeutsam, namentlich Pietro, Antonio, Tullio. Eine neue Phase jener Skulptur, durch Streben nach dem antiken Ideal bezeichnet, knüpft sich an *Alessandro Leopardi,* den Meister jenes schönen Denkmals des Dogen Vendramin im Chor von S. Giovanni e Paolo, anziehend durch Sinn für Mafs und Abstufung, Schönheitsgefühl in den jugendlichen Köpfen und sorgfältige Technik (Bild 273). Leopardi fertigte wohl auch am Monument des Kardinals Zeno die Gestalten der Tugenden. Am Reiterbild Verrocchios, dessen Gufs der Künstler nicht erlebte, wird man Leopardi nur den Bronzefries am Sockel geben können.

c) MALEREI. — Alle Fortschritte der neueren Kunst waren, gleich denjenigen von Giottos Schule, nur möglich durch Entwicklung eines historischen Stils, welcher die Bestrebungen und Resultate der Studien einzelner zusammenhielt: hier ist es nun wiederum Florenz, welches den übrigen Städten Italiens vorangeht. Die lombardische Malerei, auch die venetianische, begnügen sich mit Tafelbildern; in Rom sind auswärtige Künstler beschäftigt, und Perugia empfängt erst durch Florenz und Siena den Anstofs. Am Eingang dieser neuen Zeit steht auf dem Boden Toscanas die Person des Masaccio, welcher, treu den Spuren des Altmeisters Giotto, mit genialer Kraft eine Brücke hinüberschlägt in die Gedanken- und Formenwelt der Renaissance. Das 15. Jahrhundert wird nun, wie in geographischer Hinsicht, so auch für die Reiche der Kunst eine Epoche der Entdeckungen: Anatomie, Linear- und Luftperspektive, Chemie der Farben und Bindemittel werden beleuchtet. In Darstellung biblischer und legendarischer Stoffe läfst der Maler das Abbild der Wirklichkeit mehr und mehr sich ausprägen, bis die Fülle der Nebendinge den Inhalt zu verschlingen droht; denn die jetzt häufige Vorbildung des Malers im Handwerk des Goldschmiedes fördert eine Betonung des Kleinlichen, welche den idealen Gehalt des Kunstwerkes herabdrückt. Landschaftliche Szenerie und städtische Architektur werden nun mit erwachendem Raumsinn immer mehr durchgebildet, zu den Figuren der Komposition in rechte Beziehung und Stimmung erhoben. Lebhaftes Naturgefühl, von dem Streben nach tieferer Erkenntnis begleitet, macht den eigentlichen Grundzug jener Bewegung aus: denn, wie Alberti im Traktat bemerkt, «auch der Künstler soll wissenschaftliche Ziele verfolgen, Dichter und Redner lesen, Mathematik studieren und sich so fähig machen, im Beobachten der Natur und des Lebens die zerstreuten Elemente des Schönen mit Geschmack für Wahrheit und Harmonie zu sammeln; denn nicht blofse Wirklichkeit nachzuahmen ist Ziel der Kunst, sondern die Schönheit». Aber erst in den grofsen Malern des 16. Jahrhunderts, Leonardo und Raffael, erscheinen wieder die von Masaccio gelegten Fundamente historischen Stils in ihrer Einfachheit und inneren Würde, mit lauterem Schönheitssinn vermählt, durch die Kraft der Idee gehoben, als letzte glänzende Blüte jener ganzen Entwicklung von der Kirche zu Assisi bis zu den Stanzen des Vatikans und zum heiligen Abendmahl in Mailand. Unter und neben den Künstlern finden sich nun auch tiefere Naturen, welche das Erfahrene und Erforschte zu Systemen verarbeiten und in Traktaten niederlegen: Leon Battista Alberti; die Mathematiker Luca Pacioli und Toscanelli; am Schlufs der Epoche Leonardo da Vinci, in dessen Werken zerstreut sich alles Material der neueren Kunsttheorie vorfindet. Mit zunehmender Bedeutung und Freiheit des Individuellen entwickelt sich nun immer konsequenter die Originalität der Schulen, Richtungen, wird die Kunstgeschichte zur Geschichte der Künstler, etwa in Gruppen sich absondernd, von gewissen Strömungen

berührt, mehr oder weniger auf dem Boden der Überlieferung fufsend oder völlig neue Wege suchend zu neuen Zielen.

Masolino und *Masaccio*, diese beiden Namen sind eng verflochten mit dem Eintreten der *Florentiner* Malerei in die Probleme des 15. Jahrhunderts. Ersterer, eigentlich *Tommaso* di Cristofano *di Fino*, ist 1383 in Panicale geboren und durch seine Wandbilder in der Kollegiatkirche zu Castiglione d'Olona bekannter geworden, worin sich die neue Auffassung aus dem Rahmen der spätgotischen Kunst zu lösen beginnt. Weiteren Fortschritt ergeben die 1435 signierten Fresken im Baptisterium daselbst (Leben des hl. Johannes Baptista). Was sie kennzeichnet, ist Vernachlässigung der höheren Kompositionsgesetze, mangelhafte Perspektive, geringe Kraft der Beseelung, ja zum Teil frostiges Behaben der Figuren im Modekostüm. Dazu kommt eine gewisse milde Anmut, die an Fra Angelico erinnert, und rosiges, zartes Kolorit; die Gestalten sind schlank, auf dünnem Hals sitzen wohlgeformte Köpfe. Aufser diesen Bildern will die neuere Kritik dem Masolino jene römischen Fresken in S. Clemente geben, als deren Autor Vasari den Masaccio bezeichnet. Stellt man aber das Beste von jenen Werken, z. B. das Motiv der «Disputation» aus dem Leben der hl. Katharina, mit Masolinos beglaubigten Typen zusammen, so fühlt man, dafs in Rom eine jüngere Kraft thätig war, welcher noch Schüchternheit anhaftet, die aber vorwärts drängt zu gröfseren Zielen. Es dürfte also Masaccio, der geniale Schüler oder Gehilfe des Masolino, hier zumeist thätig gewesen sein. Das Ringen nach freierem Ausdruck, dramatischer Wirkung findet in dem Cyklus der Brancacci-Kapelle (Florenz) dann seine Fortsetzung.

Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni, 1401—1428), welcher dort in Rom seine ersten Züge entfaltet, steigt in jenem Wandschmuck der berühmten Kapelle der Karmeliter in Florenz schnell zu monumentaler Gröfse auf. Mit sicherer Hand die Gesetze des neueren historischen Stils zusammenfassend, ordnet und verbindet er Gruppen wie Personen nach malerischem (nicht nach architektonischem) Prinzip in naturwahrer Räumlichkeit, giebt eine Fülle edler Charakteristik und stattet die Hauptpersonen, Christus wie den Apostel Petrus, mit solcher Macht und Hoheit aus, dafs die Komposition davon beherrscht wird: und hier ist es, wo das Höchste in der Kunst des Trecento sich berührt mit der neueren Zeit, wo der Lebensquell einmündet. Der Bildercyklus jener Kapelle hat zum Hauptobjekt Leben, Werke und Tod des Apostels Petrus, während «Sündenfall» und «Vertreibung aus dem Paradiese» am Eingangsbogen den Grund der Heilsbotschaft andeuten. Die Bilder der Decke und der Lünetten wurden übertüncht. Jede der drei Wände hat zwei Abteilungen; die Folge beginnt links mit dem Wunder vom Zinsgroschen. Albertini (Memoriale von 1510) und Vasari geben diese Bilder an Masolino und Masaccio mit Ausnahme der Ergänzung von Filippino Lippi, während Bocchi (1591), Crowe und Cavalcaselle, Burckhardt, Lübke auf ver-



Bild 274. Masaccio: Wunder mit dem Zinsgroschen. Brancacci-Kapelle der Kirche del Carmine zu Florenz.

gleichende Kritik sich stützend, mit Recht alles dem Masaccio zuerkennen, ausgenommen Filippinos Zuthat. Vielleicht stammten die Deckenbilder von Masolino. Bedenkt man nun, wie dessen letzte Arbeiten in Castiglione von 1435 weder perspektivische Sicherheit, noch ein festes Kompositionsprinzip, noch dramatische Wucht verraten, so ist schwer anzunehmen, dafs die frühesten Wandbilder im Carmine: «Sündenfall», «Petri Predigt», «Erweckung der Tabitha», welche vor jenen entstanden sind und ihre Fehler nicht besitzen, von Masolino herkommen. Was auch die neueste Kritik von Details herausgrübeln mag — an diesen Thatsachen ist nichts zu ändern. Unter den Objekten ragt zunächst die Vertreibung aus dem Paradiese, wie durch Formkenntnis, so durch psychologische Wahrheit und Kraft der Seelenmalerei hervor. Einfacher und ergreifender läfst sich Schuld und Bufse, der Aufschrei der Eva, das tiefbeugende Leid Adams nicht schildern! Und welche Hoheit in dem Auftreten Petri! Welche Vollendung nach allen Seiten hin in der cirkularen Komposition des Zinsgroschens, welche drei Szenen zu solcher inneren und äufseren Einheit verbindet, dafs sie That und Leben geworden ist (Bild 274, S. 289). Und welche Charakteristik in den Aposteln, die nur Leonardo im Abendmahl und Raffael in den Tapeten ergänzen konnten! Dazu der edle Flufs der Gewänder, die Breite der Licht- und Schattenführung als Mittel zum geistigen Ausdruck der Komposition.

Neben Masaccios Genius wirken auch kleinere Talente, welche in den Studien der Perspektive und des Modells haften ohne Lust an Schönheit und tieferer Beseelung. So *Paolo di Dono* genannt *Uccello,* geb. 1396, von dem noch drei Schlachtenbilder (Uffizien, Louvre, London) in Tempera vorhanden sind, sowie das Fresko im Dom zu Florenz (Hawkwood zu Pferde) und die in Verdeterra gehaltenen Szenen aus der Genesis, trocken und ohne Kompositionstalent aufgefafst, aber interessant durch Details und die Probleme der Verkürzung (Chiostro von S. Maria Novella). Eine rohere Natur ist *Andrea del Castagno,* welcher ungebührlich das plastische Moment hervorkehrt und sich an trivialen Modellen selbst für das heilige Abendmahl (in S. Apollonia) genügen läfst, das zudem an düsterem Kolorit leidet. Auch Andreas Mitarbeiter in S. Maria Nuova, *Domenico Veneziano,* huldigt den Naturstudien in trockener Weise. Aber das ausgehende Mittelalter hatte einen grofsen Vertreter zurückgelassen, in dem seine Herrlichkeit nochmals auflebt und die Probleme der neueren Zeit im Durchbilden der Köpfe wiederum verstanden sind: den Fra *Giovanni Angelico da Fiesole* (1387—1455), ein von Gebet und Andacht befruchtetes Talent, selbstlos und stark, die Wunder des Glaubens zu schildern, nur schwach im Ausdruck des Bösen und der Leidenschaft, konsequent bis zuletzt aus innerer Anschauung gestaltend, Mystiker wie die Sienesen, Dramatiker im Sinne von Orcagna, mit dem kräftigen Zug der Florentiner. Geboren bei Castel di Vicchio in Toscana, trat Giovanni mit seinem Bruder, dem Miniaturmaler Benedetto, 1407 in den Konvent der Dominikaner zu

Fiesole, begab sich dann nach Cortona, wo sein künstlerisches Wirken beginnt, ein Zeichen, dafs er als fertiger Maler dem Orden sich anschlofs, was auch Vasari behauptet. Ob er in Foligno weilte, ist ungewifs. — 1418 kehrte er nach Fiesole zurück, und hier sehen wir ihn fast zwanzig Jahre lang in der Klosterwerkstatt thätig. Durch Cosimo de' Medici waren Konvent und Kirche von S. Marco in Florenz erneuert und den Dominikanern überlassen worden. Noch während des Baues, 1438, übernahm es der Frate, eine Altartafel dafür zu malen (Akademie), dann schmückte er das Kloster selbst mit Fresken, der Andacht und



Bild 275. Fra Angelico: Verkündigung. S. Marco zu Florenz.

Erhebung gewidmet, eine in dieser Art einzige Illustration beschaulichen Lebens und seiner Pflichten. Lieblich ist besonders das Motiv: «Der Herr als Pilger von zwei Mönchen begrüfst», über der Pforte zum Gastzimmer; ergreifend die Darstellung des «Gekreuzigten, von Dominicus verehrt und betrauert». Der Kapitelsaal enthält das umfangreiche Wandbild der Kreuzigung; aber hier bleibt das Talent des Malers in Durchbildung lebensgrofser bewegter Typen hinter den Anforderungen jener Epoche zurück. Sehr zart ist wiederum das religiöse Idyll einer Verkündigung am oberen Korridor (Bild 275); auch die Zellen hüten manches sinnige, zur Beschauung dienliche Werk. Vasari nennt als schönstes der



Bild 276. Fra Angelico: Krönung Mariä. Louvre zu Paris.

für jenen Konvent gelieferten Bilder eine Krönung Mariä, und sie verdient, obgleich erneuert, volle Bewunderung: ein ganz in Licht und Seligkeit getauchter Vorgang, der alles irdische Beiwerk ausschliefst, wie es die Kunst der Renaissance erdachte. Dasselbe Motiv auch im Louvre zu Paris (Bild 276). Von Tafelbildern in Florenz sind zu nennen: die herrliche Kreuzabnahme aus S. Trinità (Akademie), ein Werk voll inneren Lichtes, visionär geschaut und doch dramatisch wirksam; das Letzte Gericht (Akademie), mit dem köstlichen Engelreigen (Bild 277) und den in Wonne dahinschwebenden Seligen, dessen Studium uns darlegt, wie für den Stil des Künstlers Orcagnas Fresken in ihrem Wohllaut von Linie und Bewegung doch die Hauptquelle bilden. Eine

ähnliche Darstellung trifft man jetzt im Berliner Museum (früher Dudley House). Wie erhaben ist hier Christus in der von Engeln umringten Mandorla, wie herzerfreuend die Begrüfsung der Seligen mit ihren Schutzgeistern! 1447 finden wir Giovanni in Orvieto, und zwar in der Kreuzkapelle des Domes malend; aber nur ein dreiseitiges Deckenbild mit auf Wolken ruhenden Heiligen ward fertig. Durch Papst Eugen IV. nach Rom berufen, war der Frate in dessen Kapelle thätig; mit ihr sind leider auch jene Werke verschwunden, von denen Vasari erzählt, dafs sie Motive aus dem Leben des Herrn und Porträts von Zeitgenossen des Papstes enthielten. Noch lebt aber der Freskoschmuck in der Kapelle Nikolaus' V., welcher den Künstler in seinen Dienst übernommen hatte. An der Wölbung erscheinen die Evangelisten in ruhiger Haltung; an der Wand sieht man Szenen aus dem Leben der hll. Stephanus und Laurentius, wobei mehr Handlung sich geltend macht und ein freierer, gröfserer Stil als sonst in den Bildern des Frate; ja dieses naive und frische Erzählen überrascht selbst durch Züge von gröfserer Naturtreue und Beobachtung der Perspektive, vereint mit klarer Dis-



Bild 277. Fra Angelico: Engelreigen. Aus dem Jüngsten Gericht. Akademie zu Florenz. (Phot. Alinari.)

position. Sehr glücklich komponiert ist die Almosenspende des Laurentius. Angesichts dieses Cyklus möchte man annehmen, die Persönlichkeit Masaccios habe hier ihre Nachwirkung erschlossen. 1451 ist der Künstler in Fiesole und wurde nach Prato zur Ausmalung des Domchores verlangt; aber er ging nach Rom zurück, und Filippo Lippi übernahm jenen Auftrag. Mit dem Jahre 1455 schliefst das Leben jenes begnadigten Mannes, dessen Bilder von der Innigkeit Zeugnis ablegen, mit der er himmlische Ideale festhielt und von hoher Warte die Dinge der Erde einheitlich schaute, ihrer höheren Bestimmung nach im Lichte dereinstiger Verklärung.



Bild 278. Fra Filippo Lippi: Madonna mit Kind. Uffizien in Florenz. (Phot. Alinari.)

Wie anders entwickeln sich dagegen Leben und Kunstidee des begabten Karmeliters Fra *Filippo Lippi* (Bild 278), der mit dem Bruch seiner edleren Natur endigt und dessen verweltlichte Richtung sein Sohn Filippino fortsetzt! Geboren um 1406, früh verwaist, im Florentiner Karmel erzogen, wo er Masaccio arbeiten sah, Bruder seit 1421, dann als Maler im Santo zu Padua thätig und in der Cappella del Podestà, hierauf unter Protektion der Mediceer, zuletzt mit der aus dem Kloster zu Prato entführten Lucrezia in Gemeinschaft lebend — das ist der äufsere Lebenslauf jenes Mannes, der sich auch in seiner Kunst spiegelt. Voll zarter Andachtsstimmung in jenen frühen Bildern, wo er, den Spuren Fra Angelicos nachfolgend, Maria in Waldeinsamkeit darstellt, das Kind anbetend (Berlin, Akademie in Florenz), ersetzt er allmählich dies kirchliche Ideal durch ein Genrebild, welches nun die Florentiner Malerei bis auf Raffael hin ausbeutet. Das «Rundbild» im Pitti bestätigt jene Wandlung; die «Krönung Mariä» (Akademie) ist schon rein weltliches Ceremoniell mit dem Hauptton auf den vorderen Gruppen. Wandbilder Fra Filippos besitzt die Pfarrkirche zu Prato (Leben der hll. Johannes Baptista und Stephanus) wie die Kathedrale zu Spoleto (Marienleben). Die Ausführung

ist auch hier, wie bei den Tafelbildern, sehr sorgfältig, aber es fehlt Einheit und Schlufs der Komposition, der Sinn für das Grofse, Schlichte; recht störend wirkt auch die Freude an Modetracht und Frauenschmuck.



Bild 279. Gozzoli: Aus dem Zug der heiligen drei Könige. Fresko in der Kapelle des Palazzo Riccardi zu Florenz. (Phot. Alinari.)

Noch ehe die Fresken in Prato vollendet waren, starb Filippo, und sein Schüler *Fra Diamante* brachte sie zu Ende.

Auch *Benozzo Gozzoli* (1420—1498), Fra Giovannis Eleve und Gehilfe in Orvieto, huldigt als geschickter Erzähler einer Verweltlichung

religiöser Motive, wie sie unter der Mediceerherrschaft immer reichlicheren Boden gewann. Sein «Zug der heiligen drei Könige» als Fresko für die Kapelle im Palazzo Medici (Riccardi) ist eine naive Koalition geistlichen Wesens und höfischen Prunkes (Bild 279, S. 295). Auch in S. Gimignano und Pisa (Campo santo) hat er Wandbilder voll genrehafter Episoden und heiterer Lebenslust entworfen, welche der Zeit entgegenkamen und über ihren Wert Schätzung fanden. Dieser Richtung steht nun eine Gruppe Florentiner Maler entgegen, welche man als Techniker bezeichnen kann, da sie das Handwerkliche vervollkommnen ohne Rücksicht auf das Schönheitsideal; es sind Giuliano d' Arrigo genannt *Pesello, Pesellino, Alesso Baldovinetti,* die schon als Plastiker erwähnten *Pollajuoli* und der sie überragende *Verrocchio.* Von Pesellino befinden sich kleine Tafeln einer Predella in Florenz und im Louvre, welche mit Ölfirnifs behandelt sind. Auch *Alesso Baldovinetti,* Uccellos Eleve, hat sein Wandbild im Vorhof der Annunziata, die Anbetung der Hirten, nicht in Fresko, sondern mit dem neuen Bindemittel entworfen, so dafs die Farben getrübt sind. Er erscheint hier als mühsamer Realist mit dem Fleifs eines Niederländers. Die *Pollajuoli,* Söhne des Goldschmiedes Jacopo, standen als Erzgiefser in hohem Ansehen; aber die Berührung jener Kunst mit den Werken der Malerei hat letzterer etwas Kleinliches, Metallartiges verliehen. Piero war mehr Maler als der ältere Bruder; von ihm mag die Tafel im Pitti herstammen: «S. Jacobus, Eustachius und Vincenz», in prächtigem Kostüm, aber schwer den Formen und der Stellung nach: kurz, die Figuren sind nur Träger des Beiwerkes. Von den Pollajuoli rührt die häufigere Anwendung der Lasuren, transparenter Töne, die der Lichtwirkung halber über helleren Untergrund gestrichen werden. Meister darin sind die Venezianer.

Andrea del Verrocchio hat nur auf ein beglaubigtes Werk Anspruch, welches jene den Pollajuoli verwandte Technik und ähnliche Modellstudien vorweist: die «Taufe Christi», jetzt in der Akademie zu Florenz. Dieses Bild, in Tempera mit Öltechnik darüber, aber nicht vollendet, ist von hohem Interesse für die Kunstgeschichte, da der jugendliche Leonardo da Vinci als Schüler Verrocchios, nach dem Bericht Vasaris, den einen Engel malte, dessen liebliches Wesen bedeutend von der Trockenheit des übrigen absticht. Nähere Prüfung ergiebt nun, dafs auch der magere Körper des Erlösers in den Konturen zu gröfserer Fülle hin berichtigt, ja die in braunem Ton dämmernde Landschaft übermalt worden ist, vermutlich von derselben durch Schönheitssinn gelenkten Hand. Abgesehen von diesen malerischen Reizen zeigt das Bild (für die Kirche S. Salvi bestimmt) in der Anlage ernste Haltung und gediegenes Wollen, ja eine herbe Feierlichkeit. Verrocchio starb 1488 in Venedig, wo Leopardi den Gufs vom Standbild Colleonis leitete.

Unter dem doppelten Einflufs jener älteren, von Masolino herkommenden, in Filippo Lippi fester gewordenen Richtung und des

Naturalismus bildet sich die Künstlernatur des *Sandro* Filipepi genannt *Botticelli* (1447—1510). Auch er ist im Goldschmiedehandwerk erzogen: aber das Ungestüm seines Wesens drängt ihn in freiere Bahn hinaus, und in den Entwürfen zu Dante (Berlin, Kupferstichkabinett) steigt er zu wirklicher Gröfse und Fülle der Anschauung empor. Im übrigen sind seine Tafelbilder ungleich: die «Prudentia» (für das Kaufhaus) in Florenz ist noch von metalliger Schärfe im Gewand; sehr energisch tritt der «hl. Hieronymus», das Wandbild der Kirche Ognissanti, auf; in den Madonnen lebt ein sentimentaler Zug, mit Realismus gemengt, welcher die Andacht früherer Kunst ersetzen mufs. Dieser schwermütige Madonnentypus, begleitet von sich stets wiederholenden Engelknaben, nur Modellen der Werkstatt, erblafst in späterer Zeit immer mehr und verliert den Reiz der Jugend, wie die Bilder in den Uffizien, im Pitti, im Louvre, in Turin und Berlin darthun. Sixtus IV. berief den Künstler nach Rom, wo er in Gesellschaft von Perugino, Signorelli, Ghirlandajo für die berühmte Kapelle drei gröfsere Fresken lieferte, jedoch ohne seine besten Seiten darin zu enthüllen. Den gelungenen Tafelbildern gehören an: «Tod und Himmelfahrt Mariä» in Hamilton House bei Glasgow, und «Krönung Mariä» in der Akademie zu Florenz. Er behandelte auch mit Vorliebe den antiken Mythos und die Allegorie (Bild 280). Der Sohn Fra Filippos, *Filippino Lippi,* 1457 in Prato geboren, empfing den Unterricht seines Vaters und des Fra Diamante. In der Brancacci-Kapelle (Florenz) beendete er die Komposition Masaccios (Totenerweckung durch Petrus) und lieferte für die dortige Badia das Tafelbild «Vision des hl. Bernhard», welches schon barocke Züge an sich trägt; übermäfsige Länge der Hauptfiguren, der müde, krankhafte Ausdruck Mariä, die derben Engelknaben, das bunte Kolorit geben kein wohlthuendes Ganzes (Bild 281, S. 298). 1588 ist Filippino in Rom und malt die Kapelle der Caraffa in S. Maria sopra Minerva aus mit Szenen vom Leben des hl. Thomas von Aquin, die auch manches Zopfige enthalten. Indem so die Florentiner Malerei verschiedene neue Seiten ihres Wesens ausgestaltet und sich im Subjektivismus zu verlieren scheint, übernimmt *Domenico Ghirlandajo* die Führerschaft zur vergessenen historischen Auffassung hin, welcher Giotto die Pfade zur nationalen Gröfse öffnete. Geboren 1449, als Goldschmied erzogen, dann Schüler Baldo-



Bild 280. Botticelli: Aus der Allegorie des Frühlings. Akademie zu Florenz. (Phot. Alinari.)

vinettis, bildet er sich zumal an den Werken der Vergangenheit. Noch schüchtern und befangen in den Wandbildern der Ognissanti (S. Hieronymus, Abendmahl), erhebt er sich freier und zu ruhiger Würde in dem Fresko der Sixtinischen Kapelle «Berufung Petri und Andreä»; den grofsen Stil besitzt er in den Wandbildern der Cappella Sassetti von S. Trinità zu Florenz, in denen er dem Altmeister Giotto nach das Leben



Bild 281. Filippino Lippi: Vision des hl. Bernhard. Badia zu Florenz.

des hl. Franziskus schildert. Das dazu gehörige Altarbild findet sich in der Akademie daselbst. Dann folgt der Cyklus im Chor von S. Maria Novella, links das Marienleben (Bild 282), rechts das des Täufers (Bild 283, S. 300). Mit trefflichen Architekturen, Interieurs ausgestattet und vom Sinn für monumentale Kunst belebt, zeigen diese Bilder doch das religiöse Motiv von der Pracht der Kulturmalerei verdrängt. Diese stolzen, fürstlichen Bürger, dieses Zeremoniell in der vornehmen Halle der Paläste tragen das Hauptgewicht der Darstellung. Zwei grofse Altarbilder aus

jener Zeit behandeln die Anbetung der Könige; jenes in der Kirche der Innocenti dürfte das schönste sein, welches Domenico überhaupt gefertigt, und strahlt noch heute in seltener Frische der edlen Tempera. 1494 starb der Künstler, welcher die historische Malerei als Beruf er-



Bild 282. Ghirlandajo: Fresken aus dem Leben Mariä. Rechte Chorseite von S. Maria Novella zu Florenz. (Phot. Alinari.)

faſst und wieder zu Ehren gebracht hatte. Unter den Schülern finden wir seine Brüder, David und Benedetto, sowie den Schwager, *Sebastiano Mainardi.* Im ruhigen Andachtsbild pflegt dagegen *Lorenzo di Credi,* Verrocchios Schüler neben Leonardo da Vinci, sein Talent noch halb im Geiste des Trecento. Ein von ihm bevorzugtes Motiv ist die «Anbetung des Kindes durch Maria und die Hirten», das er in glattem Vortrag,


Bild 283. Ghirlandajo: Porträt aus den Fresken von S. Maria Novella in Florenz.

aber mit aufrichtigem Sinn wirklicher Frömmigkeit zu behandeln weifs, unterstützt durch ein mildes Kolorit. Phantastisch tritt *Pier di Cosimo,* so genannt nach seinem Lehrer Cosimo Rosselli, in Dekoration von Truhen und Prachtgeräten mit mythologischen Objekten auf. Auch im Porträt war er viel beschäftigt. Vasari schildert ihn als echten, mit dem Leben zerfallenen Sonderling.

Toskanisch-umbrische Maler. — Dieses vielseitige Wachsen der Florentiner Kunst findet Ergänzung aufserhalb des heimischen Bodens. So erscheint der in Florenz unterrichtete *Piero degli Franceschi,* von Vasari fälschlich della Francesca benannt, als hervorragender Theoretiker der Perspektive, als Darsteller aber trocken und poesielos. Das Fresko der «Auferstehung» in Borgo S. Sepolcro (Monte Pio) offenbart in der mühsam aus dem Grabe emporklimmenden Gestalt Christi, mit negerartigem Typus, diesen schonungslosen Realismus besonders; aber auch die Wandbilder in S. Francesco zu Arezzo werden den heiligen Motiven nicht gerecht und sind nur als Modellstudien und im dekorativen Beiwerk geniefsbar. Die «Verkündigung» mit dem zottigen, heranstolpernden Engel, der vierschrötigen Gestalt Mariä genügt, um die Richtung des Malers zu würdigen. 1467 ist Piero in Urbino thätig und befreundet mit Giovanni Santi, Raffaels Vater. Aus jener Zeit rühren die sehr trocken gemalten Profilköpfe des Herzogs Federigo und seiner Gattin (Uffizien, Florenz), denen jede höhere Charakteristik abgeht. Übrigens sind sie in Ölfarbe durchgeführt und mit zarter landschaftlicher Fernsicht. Auf Pieros Richtung fufst *Melozzo da Forlì,* mehr Architekt als Maler und gleich jenem Realist, doch mit mehr Schönheitssinn. Das Wandbild in der Tribuna degli Apostoli zu Rom, mit der Untersicht des frei im Raum schwebenden Körpers, war eine viel bewunderte Neuerung; aber der Christus selbst ist schwerfällig und nur in den Engeln Anmut zu finden (Fragmente im Quirinal und in der Sakristei von S. Peter; Bild 284). Bekannter ist Melozzos Fresko «Sixtus IV. mit den Nepoten und Platina» (Vatikan, jetzt auf Leinwand). Die allegorischen Bilder der freien Künste,


Bild 284. Melozzo da Forlì: Musizierender Engel. Sakristei von S. Peter zu Rom.

gemalt für den Herzog von Urbino, finden sich zu Berlin und London. Als Nachfolger hinterliefs Melozzo den ebenfalls dekorativ schaffenden *Marco Palmezzano,* von dem die Münchener Pinakothek eine schöne Altar-

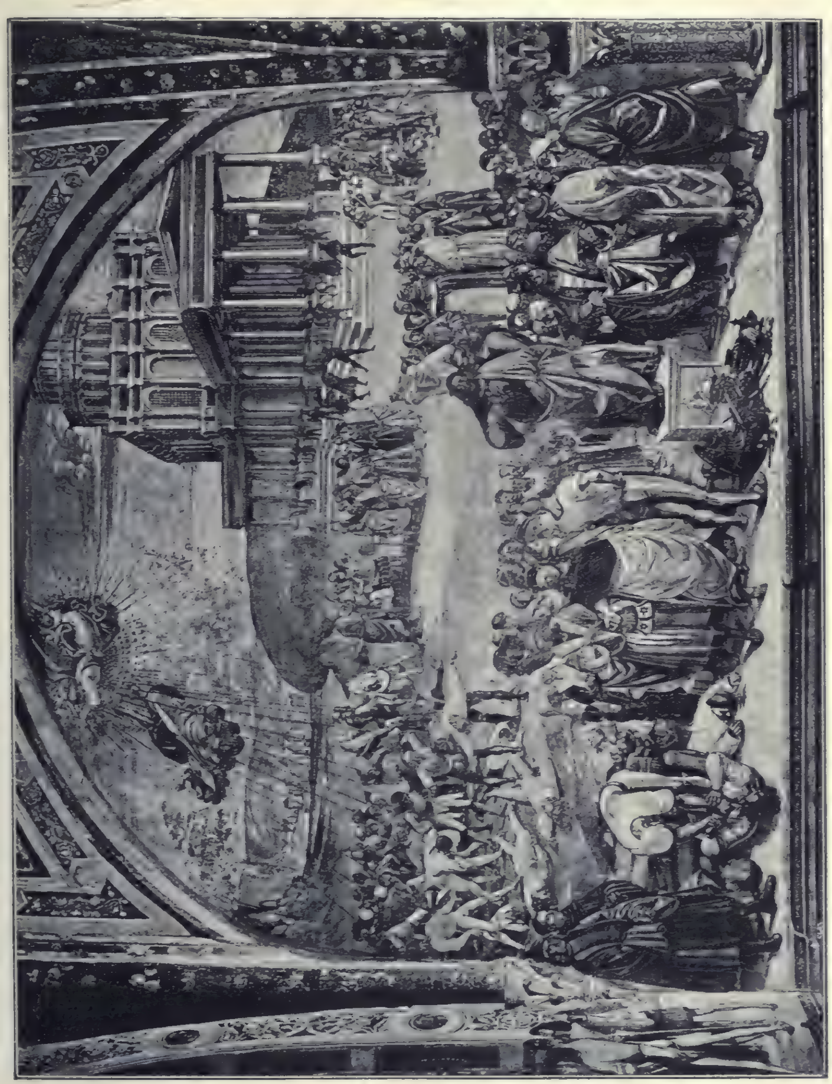


Bild 285. Signorelli: Sturz des Antichrist. Dom zu Orvieto.

tafel besitzt. Unter Pieros und Melozzos Einwirkung reift nun auch die weniger herbe Natur des *Giovanni Santi,* in dessen begnadigtem Sohn das umbrische Schönheitsgefühl siegend hervorbricht, einer Sonne gleich die Welt zu bestrahlen. Wie schon Santis Fresken zu Cagli: «thronende Jungfrau» und «Auferstehung», uns an Raffael gemahnen! Echt

umbrisch ist auch der «hl. Hieronymus» im Lateran; noch wärmer präsentiert sich das Altarbild für die Pieve zu Gradera. Andere Bilder zeigen mehr die Härten und den Einflufs Pieros. Während nun letzterer und seine Nachfolger trotz aller Einwirkung der Florentiner eine Sonderstellung bewahren, kehrt *Luca Signorelli* (Luca d' Egidio di Ventura, nach seiner Heimat Luca da Cortona genannt) in die Bahn jener Schule zurück. Von Piero empfängt er Anleitung zu anatomischen Studien, deren gewaltigen Effekt Vasari in den Begriff «*terribile*» zusammenfafst. Kühn und sicher in Darstellung des Nackten, der Verkürzung, aber auch die Grenzen des Mafsvollen leicht im Ungestüm inneren Dranges verletzend, erscheint er wie ein Vorgänger Michelangelos. Nur im Fresko thut seine Natur sich volles Genügen, wirkt sein schwerer Stil, seine strenge Färbung. Volterra, Loreto, Siena, Rom, Florenz sind abwechselnd Schauplatz seiner Thätigkeit, welche erst 1523 zu Cortona endigt, wo er siebzigmal zu bürgerlichen Ämtern gesucht worden ist. Sein gröfstes Werk ist der Cyklus der Letzten Dinge im Dom zu Orvieto, und zwar in jener Kapelle, wo Fra Giovanni da Fiesole die Deckenmalerei begonnen hatte. Jede der rundbogigen Wände zeigt sich von einer mächtigen Komposition bedeckt: Verführung und Sturz des Antichrist (Bild 285, S. 301); Auferweckung der Toten; Urteil der Verdammten; Aufnahme der Seligen. So gewaltig aber auch die Leidenschaft und Lebensfülle dahinströmt, so heroisch die Kraft sich entfaltet — verglichen mit der Gedankenmalerei des Trecento wird letzterer der Ruhm bleiben, für übersinnliche Vorgänge passenderen Ausdruck gefunden zu haben als die Renaissance. Jene ältere Disposition in Folgen übereinander, das wallende, zeitlose Kostüm, die leicht schwebenden Engel versinnlichen besser ein überirdisches Schlufsdrama als der Muskelapparat des Naturalismus. Geistige Kräfte bedürfen der Symbolik: das Raumlose räumlich, das Passive energisch verkörpern, heifst Ziel und Mafs der Darstellung verkennen, ihre subtilsten Probleme mit derbsten Mitteln abthun. Ergreifend aber sind jene Szenen, wo Signorellis kräftige Formgebung besser pafst: Sturz des Antichrist und seiner Anhänger; denn hier ist in Bildern des Schreckens wohl das Höchste geleistet, was die Zeit vermochte. Am wenigsten befriedigen die breitspurig wie Lanzknechte auf Wolken postierten Engel. Signorellis Fresko in der Sixtinischen Kapelle zu Rom ist das letzte Bild aus der Geschichte des Moses.

Die *Sienesen* des 15. Jahrhunderts hielten an dem Überlieferten, dem Goldgrund, der sauberen, miniaturhaften Ausführung, selbst an der gotischen Form der Tafelbilder noch immer fest, und nur andeutend wagen sich Fortschritte der Modellation, des Helldunkels, der Perspektive heran. Eine gewisse Monotonie ist die Folge; aber bessere Werke tragen immerhin Qualitäten an sich, die mit religiöser Innigkeit, Zartheit und Grazie sowie pietätvoller Auffassung der heiligen Geschichte untrennbar verknüpft sind. Den Übergang aus der vorigen Epoche bildet

Stefano di Giovanni oder *Sassetta*. Eine neuere Richtung begründet *Domenico di Bartolo*, bekannt durch die Fresken im Ospedale della Scala. Begabter ist *Lorenzo di Pietro*. *Sano di Pietro* (1406—1481) gelingen zarte Frauentypen und liebliche Engel, wie sein Hauptwerk, die Krönung Mariä im Stadthause zu Siena, beweist. Von *Matteo di Giovanni* kommt die schöne Madonna della Neve, umgeben von vielen Engeln, mit einem lieblichen Christuskinde, wie es die Naturalisten in Florenz schwerlich erfunden hätten. Den Schlufs dieser Kunstrichtung macht *Bernardino Fungai*.

Umbrien läfst in seinen abgeschiedenen Thälern manches fromme Bild entstehen, unberührt von dem scharfen Hauch neuerer Tendenzen. In Gubbio wirkt *Ottaviano Nelli*, der Autor einer still-feierlichen Krönung Mariä (Wandbild); in Fabriano wächst *Gentile* empor, dessen Haupttafel, die Anbetung der Könige zu Florenz (Akademie), in heiterer Farbe mit viel weltlichem Prunke strahlt. Foligno sieht den trefflichen *Niccolò*, von Vasari thöricht *Alunno* genannt, dessen schlanke Figuren, mit edlen Langfalten drapiert, die Erinnerung an Fra Angelico wachrufen; denn unter Benozzo Gozzoli hat sich Niccolò ausgebildet. Schön ist besonders seine «Annunziata» in der Galerie zu Perugia. Auf umbrischem Boden reift nun auch das Talent eines grofsen Malers heran: *Pietro Vanucci, il Perugino* benannt (1446—1523), der sich selbst nach seiner Vaterstadt «Petrus de Castro Plebis» nennt. Über den Gang früher Entwicklung fehlt uns das Material, denn die Wandbilder von



Bild 286. Perugino: Übergabe der Schlüsselgewalt. Sixtinische Kapelle im Vatikan. (Phot. Alinari.)



Bild 287. Perugino: Porträt des Mönches Baldassare aus Vallombrosa. Akademie zu Florenz.

1475 im Stadthaus zu Perugia und in Cerqueto sind verloren; also kann man als erstes zweifelloses Werk nur die Bilder in der Sixtina ansehen, da das früheste Altarbild erst von 1491 datiert. Durch Michelangelos Letztes Gericht wurden drei von Perugino gemalte Felder der Altarwand beseitigt (Auffindung Mosis; Geburt Christi; Himmelfahrt Mariä), und es mag von den erhaltenen drei Fresken nur die «Übergabe der Schlüssel» (Bild 286, S. 303) von seiner Hand kommen, worin er im Vollbesitz künstlerischer Mittel sich bewegt. Vornehme, ruhige Haltung, gute Perspektive, tiefe Farben sind dieser Komposition eigen; auch überragt Perugino an Schönheitssinn und religiöser Inspiration alle übrigen Darsteller in jener Kapelle. 1493 ist der Meister in Florenz ansässig: aus jener Zeit stammt die Pietà in der Akademie daselbst, ein weihevolles Bild, in dem sich Kenntnis des Florentiner Stils bemerklich macht und er dem Naturalismus gegenüber die Würde des Gegenstandes hochhält. Von 1494 datiert eine «Madonna mit Heiligen» in S. Agostino zu Cremona. Auch in Norditalien war Peruginos Ruf gewachsen; für die Scuola di S. Giovanni in Venedig hatte er das «Wunder vom heiligen Kreuz» gemalt und sollte auch für den Ratssaal thätig sein, was aber unterblieben ist. In Florenz erreichte der Künstler höchstes Ansehen. Von grofsartiger Kraft der Empfindung beseelt ist die Pietà aus jener Zeit (1495, im Pitti), auch kunstvoll in Gruppenbau und Linienführung; sehr edel erscheint die Kreuzigung in S. Maddalena, mit der besten Christusfigur, die der Meister je erzielt. Nach Perugia berufen, vollendet er 1500 die Wandbilder im Cambio und in demselben Jahre die «Verklärung Mariä» für Vallombrosa (Florenz, Akademie); im folgenden den «Sposalizio» (Museum in Caen). Den Einflufs Leonardos bekundet die jetzt in London aufbewahrte Madonna für die Certosa bei Pavia. Unter Julius II. wanderte Perugino abermals nach Rom; aber sein Gestirn erblafste hier vor dem seines grofsen Schülers Raffael, und er kehrte bald zurück. Auf der Heimkehr malte er in Assisi, dann in Perugia und Spello, zuletzt in Fontignano, wo ihn eine Seuche dahinraffte (1523). Ein Zug mystischer Andacht und Sehnsucht zum Göttlichen beseelt Peruginos Werke; nur die Wiederholung gewisser Stellungen und Motive wirkt oft störend in der tiefen Harmonie von Inhalt, Form und Kolorit; letzteres steigt zu berauschender Glut und Schönheit. Durch Antonellos Technik in Venedig lernte er auch die Ölmalerei mit Sicherheit ausüben. Köstliche Gebilde seiner Hand sind die beiden Porträts von Mönchen aus Vallombrosa (Don Blasio, Don Baldassare, Bild 287), jetzt in der Florentiner Akademie. Von Peruginos Eleven ist aufser Raffael *Giovanni*

di Pietro, nach seiner Abkunft *Lo Spagna* genannt, der anziehendste, er tritt aber erst 1507 als selbständiger Maler auf; sein frühestes Bild, die «Anbetung des Kindes» (Vatikan), zeichnet sich durch den Adel der Köpfe aus. Nach längerem Wanderleben nahm er Spoleto zum Wohnsitz (Madonna im Palazzo pubblico). Neben Perugino nimmt dessen früherer Gehilfe *Bernardino* (di Betto) *Pinturicchio* (richtiger Pintoriccio) unter den umbrischen Künstlern als viel schaffender Maler, besonders als Dekorateur eine an-



Bild 288. Pinturicchio: Auferstehung Christi. Appartamento Borgia im Vatikan. (Phot. Anderson.)

gesehene Stellung ein. Er ist nicht Dramatiker, sondern bildet zierlich, mit Vorliebe für genrehafte Szenen und Architektur, hält auch an der alten Tempera fest. Gemütstiefe, Andacht wird man bei ihm nicht finden, auch gehen ihm ernste Naturstudien ab: so eignet er sich, Paläste und Kapellen mit gefälligem Bilderschmuck zu verkleiden, wozu ihn die Della Rovere, Borgia und Piccolomini abwechselnd in Anspruch nahmen. Rom ist der Hauptplatz seines Wirkens (Appartamento Borgia [Bild 288]; S. Maria del Popolo), auch malte er in Orvieto, Spello, Siena, wo er die Libreria des

Domes mit zehn «Fresken aus dem Leben Papst Pius' II. (Äneas Sylvius Piccolomini)» versah. Die Stimmung in diesen Bildern ist eine heitere, festliche, das Kolorit hell, das Technische gediegen: daher die gute Erhaltung des gesamten Cyklus; aber es bleiben doch nur Ceremonienbilder ohne tieferen Inhalt, Einheit und festen Aufbau der Komposition. Drei Entwürfe sind noch vorhanden, welche man einst Raffael zuschrieb. Auch an dem Skizzenbuch (Kollektion von Handzeichnungen) in Venedig hat er den gröfsten Anteil.

Die Malerei in Oberitalien. Hier ist *Padua* der Vorort einer Umgestaltung, und zwar leitet der Antiquar und Kunststicker *Francesco Squarcione* eine schulmäfsige, gelehrte Richtung ein, ausgehend von reflektierender Nachahmung der Antike. Bis zu seinem Ende (1474) blieb dieser Unternehmer an der Spitze jenes Ateliers, die hier entstandenen Werke oft mit dem Namen zeichnend. Aber nur ein grofses Talent bewegt sich im Paduaner Kreise, *Andrea Mantegna* (1431—1506). Geboren zu Vicenza in ärmlichen Verhältnissen und von Squarcione adoptiert, später durch Berührung mit Donatello zum Naturstudium angeregt, bildet er mit steter Vorliebe für klassische Bau- und Skulpturformen sich zum kühnen Realisten aus, stets beschäftigt mit den Problemen der Perspektive. In der Kapelle der Eremitani zu Padua hat er in Bildern aus dem Leben der hll. Jakobus und Christophorus seinen naturalistisch harten, mit antiquarischen Details belasteten Stil entwickelt. Seit 1466 weilt der Künstler in Mantua, wo er für die Camera de' sposi im alten Schlofs Fresken entwirft. Die Szenen höfischen Ceremoniells sind auch hier nüchtern und reizlos, voll von häfslichen Typen und steifer Modetracht, mit scharf gebrochenem Faltenwurf und saftlos im Kolorit; seine Genialität aber enthüllt die Deckenmalerei, deren von antikisierenden Motiven (Thaten des Herkules und andere Mythen; Kaiserbüsten) umkränztes Zentrum eine perspektivisch sehr täuschend behandelte, von Balustrade umgebene Öffnung darstellt, durch welche Kinder und Frauenköpfe herabsehen, alles in Verkürzung sicher und launig gezeichnet: wohl das älteste Monument solcher auf Illusion zielender Technik, welche Correggio und seine Nachfolger in Kirchen und Palästen ausbeuteten als wesentliches Moment des barocken Stils. Durch Innocenz VIII. kam Mantegna auch nach Rom, wo er innerhalb zweier Jahre die jetzt durch den Braccio Nuovo zerstörte Kapelle im Belvedere ausmalte. Zurückgekehrt nach Mantua, widmete er sich dort der Vollendung eines auf Papier (über Leinwand) mit Leimfarben entworfenen «Triumphzuges Cäsars» (Bild 289), in dem frisches Leben pulsiert (Hamptoncourt), und pflegte den Kupferstich, welcher ihn auch über die Alpen hin bekannt und wirksam machte (Dürer). Seine Technik ist hier noch einfach schraffierend, die Konturen aber sind überaus sicher. Von Mantegnas Altarbildern nimmt den ersten Platz die «thronende Madonna» in S. Zeno (Verona) ein. Durchaus trivial und verletzend wirkt die «Pietà» in der Brera zu Mailand.

In *Vicenza* finden wir *Bartolommeo Montagna* aus Brescia seit 1487 angesessen, welcher im Kolorit den Venetianern nachgeht. Das Madonnenbild in der Brera zu Mailand, 1498 signiert, vornehm und symmetrisch im Aufbau, zeigt den Künstler auf der Höhe des Schaffens. Ein anderes Bild der thronenden Jungfrau, jetzt in Berlin, ist nicht minder stilvoll. In *Verona* begründet *Vittore Pisano* (1380—1456) den Naturalismus in aller Schroffheit. Seine Bedeutung liegt aber mehr in der Kleinkunst



Bild 289. Mantegna: Aus dem «Triumphzug Cäsars». Nach der Wiener Kopie des Gemäldes in Hamptoncourt. (Phot. Hanfstaengl.)

des Medaillenschnittes. Die Fresken in Rom (Laterankirche), wo er 1431—1432 Zahlung empfängt, sind zerstört, ebenso jene in Venedig, Mantua und Pavia; erhalten ist nur die Szene aus dem Leben des hl. Georg in S. Anastasia zu Verona. *Liberale di Jacopo* war ein tüchtiger Miniaturmaler, wanderte und erhielt in Klöstern Beschäftigung, auch bei und in Siena (Dom, Chorbücher). Zurückgekehrt, trat er mit gröfseren Arbeiten auf. In *Ferrara* entwickelt sich die Malerei unter verschiedener Einwirkung von Padua und Piero degli Franceschi her in der zweiten



Bild 290. Francia: Madonnentypus. (Ausschnitt.) Alte Pinakothek zu München. (Phot. Hanfstaengl.)

Hälfte des 15. Jahrhunderts zu originaler Blüte, besonders durch *Cosimo Tura* und *Francesco Cossa*. Man liebt hier prächtigen Aufbau der Thronsitze mit bronzenen Reliefs, krystallenen Säulen und Durchsichten auf die Landschaft; aber das Körperliche ist zumeist trocken, ohne Wahl der Typen; das Kostüm scharf und sinnlos gebrochen. Die Fresken im Palazzo Schifanoja zeigen wenig Kompositionstalent. *Lorenzo Costa* aus Ferrara wandert 1480 nach Bologna, nimmt hier das weichere umbrische Element in sich auf und wirkt nun auf den edlen *Francesco di Marco Raibolini* genannt *Francia*, welcher, ursprünglich Goldschmied, Münzmeister, daneben auch Architekt und Bildhauer, später sich ganz der Malerei zuwendet und in seinen religiösen Bildern jenen Zug tiefer, ernster und ruhiger Frömmigkeit zur Darstellung bringt, der sie vor allen andern kenntlich macht (Bild 290). Seine frühen Werke («S. Stephanus» in Rom, Galerie Borghese; «Heilige Familie» in Berlin) zeigen noch die glatte Technik des Metallkünstlers; dann wird sein Vortrag freier, das Kolorit satter, mehr mit dem Inhalt zusammenstimmend. Seit dem Jahre 1490 beginnen Francias datierte Werke. Der Blütezeit gehören an: das vornehme «Altarbild» für S. Frediano in Lucca (London, Nationalgalerie), leicht und schön im Aufbau entwickelt; «Krönung Mariä» im Dom zu Ferrara. Von Wandbildern sind nur jene im Oratorium der hl. Cäcilia (Bologna) noch übrig. Einzelne Figuren tragen hier raffaelischen Charakter an sich. Öfters finden sich in den Galerien kleinere Brustbilder von Madonnen und heiligen Familien. Francias Schüler war *Timoteo Viti,* durch den Beziehungen zu Raffael vermittelt wurden. Vasari hat zwar Timoteo zum Handlanger Raffaels gestempelt; aber es scheint eher, dafs letzterer sich an den älteren Landsmann angeschlossen habe, als dieser nach Urbino zurückkehrte. Timoteo ward in Ferrara geboren als Sohn eines Urbinaten und blieb fünf Jahre in Francias Werkstatt; seit 1501 ist er in Urbino ansässig. Der Künstler zeigt sich in den beglaubigten Werken als anmutiger Darsteller, und die raffaelischen Anklänge sind originalen Charakters, weil schon da vorhanden, als Raffael noch ganz jung war.

Die *Lombardei.* Zwei Richtungen treten in der Malerei jener Gegenden hervor: die idealere, welche in Borgognone gipfelt, und die realistische, welche nach Mantegnas Vorgang bis zum Häfslichen vorschreitet; hier sind *Vincenzo Foppa*, *Buttinone* und *Macrino d'Alba* die Führer. *Ambrogio da Fossano* genannt *Borgognone* ist in Mailand

geboren und durchaus Lombarde. Seine edlen Bilder für die Certosa bei Pavia: «Krönung Mariä»; «thronende Madonna»; «Kreuzigung» (1490); «S. Ambrosius», zeigen den Übergang vom herben Stil zu freier Würde und milder Hoheit. Die Färbung ist zart; eine weltfremde, vergeistigte Schönheit entfaltet mehr und mehr ihren Zauber wie bei Francia und Perugino. Von den Mailänder Fresken zeichnet sich die «Krönung Mariä» in S. Simpliciano (jetzt Brera) durch feierliche, strenge Haltung aus; herrlich ist die Gestalt Gottvaters, der mit ausgebreiteten Armen über Christus und Maria hervorragt. Von den zahlreichen Tafelbildern des Meisters aus jener Epoche, wo er mehr der Öltechnik huldigt, dürfte das grofse «Altarwerk» in Bergamo hervorzuheben sein. Das Berliner Museum enthält zwei thronende Madonnen.

Die *Venezianer* hafteten während des Trecento an der altertümlichen byzantinisierenden Stilrichtung, unbeirrt selbst durch die Nachblüte giottesken Stils in Padua. Auch *Jacobello del Fiore* ist nur Vertreter jener Schematik. Erst durch die Muranesen *Giovanni* (Johannes Alemannus) und *Antonio* kommt ein milderes Wesen und Kolorit in die Tafelbilder, ja mit *Bartolommeo Vivarini* zeitigen sich die ersten Keime des Realismus. Letzter Vertreter jener Richtung ist *Alvise* (Luigi) *Vivarini,* nach dessen Tode Giovanni Bellini unbestritten der erste Maler in Venedig bleibt. Ein originaler Darsteller ist *Carlo Crivelli,* dessen erste Ausbildung auf die Schule von Padua zurückgeht, und welcher in späteren Bildern eine seltene Pracht der Temperafarbe entwickelt. Seine thronenden Madonnen, mit reichen Details ausgestattet, zeigen Ernst des Gefühls und selbst Anmut; ja das bekleidete Christuskind trägt ein holdseliges Wesen an sich, das wie Sonnenschein über das Ganze ausstrahlt. Anziehend ist besonders ein Bild in Mailand (Brera; Bild 291). Das rein malerische Element, in dem die Schule Venedigs ihren höchsten Ausdruck findet, wird nun durch Öltechnik immer lebenskräftiger. *Antonello da Messina,* welcher aus nordischer Quelle geschöpft hatte, d. h. von einem flandrischen Meister diese Technik lernte,



Bild 291. Crivelli: Madonna.
Brera zu Mailand. (Phot. Alinari.)



Bild 292. Giov. Bellini: Madonna mit Heiligen. S. Zaccaria in Venedig. (Phot. Anderson.)

nicht als direkter Schüler der van Eyck, liefs sich um 1474 in Venedig nieder und wirkte zumal durch die Behandlung seiner Porträts anregend (Hauptbilder in Berlin). So treten Gentile und Giovanni, die Söhne des *Jacopo Bellini,* welcher in Florenz bei Gentile da Fabriano arbeitete und gegen die Mitte des Jahrhunderts seine Werkstatt nach Padua verlegte, als Führer der venezianischen Malerei auf. Gentile erreicht erst am Ende des Jahrhunderts eine bedeutende Stellung, als er für die Scuola di S. Giovanni die ersten Motive aus dem «Cyklus vom heiligen Kreuz» malte. Auch ging er nach Konstantinopel, porträtierte Mohammed II. und erhielt die Ritterwürde. *Giambellino* aber entfaltet sich zum gröfsten Charaktermaler in Oberitalien. Tieferen Inhalt, wie bei Perugino, Francia, wird man zwar auch in seinen Madonnen nicht finden oder in den stattlichen Heiligen, die mehr venezianische Grandezza zeigen als Weltflucht; aber die Skala rein menschlicher Empfindungen ist voll und anmutend; dazu tritt progressiv eine Leuchtkraft der Farbe, ein wunderbares Spiel

des Lichtes, ein goldiges Dämmern im Schatten, welches diese Gebilde mit märchenhaftem Zauber umkleidet. Die frühen Werke, so mehrere Darstellungen der «Pietà» (Berlin, Mailand, Stuttgart, Toledo [Kathedrale]), der «Christus am Ölberg» in London, besitzen noch Paduaner Herbigkeit und sind in Tempèra ausgeführt. Dann kommen nach 1474 die schönen: «Krönung Mariä» in S. Francesco zu Pesaro; das «Altarbild» aus S. Giobbe (Akademie, Venedig), strahlend im Goldglanz duftigsten Helldunkels — eine wirkliche Ekstase des Farbenlebens; der «dreiteilige Altar» in der Kirche de' Frari von 1488; das Votivbild, jetzt in S. Pietro Martire zu Murano; die «thronende Madonna zwischen den hll. Paulus und Georg» in Venedig (Akademie); das grofsartige Bild in S. Zaccaria (Venedig), breit und sicher angelegt, von zartestem Schmelz der Modellierung, alle Reize genialer Technik entfaltend (Bild 292). Als Dürer nach Venedig kam, fand er in Giambellino den «Besten in der Malerei» und einen «rechtschaffenen Mann», der auch das Fremde neidlos zu schätzen wufste. In der Werkstatt und an dem Vorbild der Bellini reifen nun in den letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts noch Schüler heran, von denen *Vittore Carpaccio,* zunächst unter dem Einflufs der Muranen stehend, sich als lebensfrischer, in der Perspektive geübter Darsteller auszeichnet. Seine «neun Motive aus dem Leben der hl. Ursula», jetzt in der Akademie zu Venedig, sind höchst anziehende Schildereien, mit Raumgefühl, trefflicher Licht- und Schattenführung und oft gediegener Charakteristik entworfen. Unter Giambellino bildete sich auch *Cima da Conegliano* zu einem gewissenhaften Maler aus, wie das Altarstück von 1492 im Dom zu Conegliano und die «Taufe Christi» in S. Giovanni Bragora zu Venedig darthun. Sein Vortrag ist plastisch, aber härter als der seines Lehrers, dessen Farbenpoesie ihm abgeht. Einer der begabtesten Nachahmer der Bellini ist der Bergamaske *Andrea Previtali. Jacopo de' Barbari* aus Venedig geht nach Deutschland (Nürnberg), vermutlich um die Stecherkunst zu erlernen, und ist dort als Jakob Walch, d. i. der welsche Maler, bezeichnet.

Unter den *Miniaturkünstlern* jener Epoche sind *Gherardo* und *Attavante* aus Florenz, beide für den Herzog von Urbino und Matthias Corvinus vielfach thätig, *Liberale da Verona* (Chorbücher für Montoliveto, jetzt in Chiusi), *Ansano di Pietro* (Bild 293) hervorragend.



Bild 293. Ansano di Pietro: Miniatur in einem Choralbuch der Libreria zu Siena.

C. Das sechzehnte Jahrhundert.

Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts tritt ein Wendepunkt ein für die staatlichen und sozialen Verhältnisse Italiens. Seit dem Hinschwinden volkstümlichen Lebens und Treibens in den Republiken, basiert auf Idealen des Mittelalters, mit dem Erschlaffen religiöser Glaubenskraft und Überzeugung, dem Wachsen der Tyrannis, endlich mit dem Eintritt des Landes in die kriegerischen Verwicklungen Europas nehmen jene Kulturverhältnisse eine auch für die bildenden Künste entscheidende Richtung an. Franzosen und Spanier gewinnen Boden; nur die einheitliche Macht der Kirche hält jene vielerlei Interessen dienende Gesellschaft zusammen. Auch in Rom treten zwar dynastische Bestrebungen hervor, aber sie können doch die gröfseren hier ererbten Ziele nur beeinträchtigen, nicht ihrer Wirkung berauben. So wird denn Rom zur Hauptstadt Italiens, Zuflucht des Idealismus, Sammelplatz aller bedeutenden Künstler. Mächtig waren die Republiken emporgewachsen, hatten ihre edelsten Kräfte entwickelt: jetzt sind sie verblüht; Habsucht streitet sich um ihre Beute; die Kunst aber sucht ihre alte, stets frische Quelle der Begeisterung auf. Und da fand sie nicht nur die Monumente des Altertums, sondern mit ihnen zugleich einen höheren Standpunkt, den Bau der Jahrhunderte zu betrachten. Durch Messen und Studien an den Ruinen, durch neue Funde antiken Ursprungs wird die Aufmerksamkeit immer reger für das Organische jener alten Baukunst und Skulptur. Dazu kommt die Entwicklung des Humanismus. Hatten im 15. Jahrhundert nur Bauglieder und Skulpturen als Muster gedient, an denen eigener Schaffenstrieb sich belebte, so erschlofs sich nun das Ganze, lernte man die treibenden Kräfte, die Ideenwelt früherer Kultur beurteilen und suchte aus jenem Geiste heraus original zu schaffen. Freilich jener fieberhafte Traum der Humanisten, auch den Lebensinhalt vorchristlicher Zeit in die neue hinüberzuretten, verging wie Nebel vor der Sonne; aber die Kunst verlor doch mehr und mehr ihren natürlichen Halt im Volksbewufstsein, auf dem sie grofs und herrlich erblüht war. Kalt und fremd trat an Stelle des christlichen Himmels der Olymp ihm entgegen. Eine schonungslose Darstellung des Nackten an sich im Raume des Gotteshauses, die Übersetzung heiliger Geschichte in den Ton der Mythe mufste dem christlichen Sinn widerstreben, Zweifel und Irrtum befördern. Die ehrwürdige Basilika von S. Peter sinkt dahin; an ihrer Stelle erhebt sich ein den Geist des Klassicismus atmender Tempel, aus Formen erbaut, in denen sich einst stolze Machtentfaltung des Römertums ausprägte. So vermischen sich die Kulturformen, und nur klassisch gebildete Zeitgenossen verstehen und geniefsen in Wirklichkeit solche Triumphe der Baukunst und Skulptur. Die Malerei geht nun in den Werken Raffaels unter Julius II. und Leo X., noch einmal getragen von den grofsen Ideen des Christentums, ihrer letzten Machtentfaltung zu, wohin Masaccio sie

gewiesen. Auf jenem Boden wird auch die neue Richtung dem Volke zugänglich. Aber es ist doch nur eine kurze Zeit wirklicher Blüte, die hier sich erschliefst; denn wer möchte leugnen, dafs nach Raffael selbst bei den Gröfsten, die ihn überlebt haben, der Verfall sich ankündet? Hundert Jahre lang pulsierte die Lebenskraft, welche Giotto seiner Schule eingeflöfst, denn ihre Wurzeln gingen tief hinab in das Volksleben — die Renaissance war doch mehr Hofkunst, und mit der Plünderung Roms, 1527, schwindet ihr Glanz dahin.

a) ARCHITEKTUR. — Es ist ein originaler Zug jener Epoche, dafs das Bauwerk vom Gesichtspunkt des künstlerischen, ästhetischen Gesamteindruckes beurteilt wird: Gliederung der Massen, das Verhältnis der Einzelheiten unter sich und zum Ganzen wird im Anschlufs an den Organismus der Antike studiert und betont. Der Künstler, Maler oder Architekt, entwirft nach den Prinzipien des Geschmacks, der Harmonie den Plan, welchen technisch geübte Werkmeister in Ausführung bringen. Dabei gewinnt immer mehr das Imponierende, Machtvolle, Grofsräumige, wie in den Bauten der römischen Kaiserzeit, die Oberhand. Für solche Typen bildet die monumentale Malerei, ebenso wie das zierliche Detail des 15. Jahrhunderts, keinen wesentlichen Faktor mehr. Schönheit und Gesetzlichkeit sind auch für den Stil des Gotteshauses entscheidend. Naturgemäfs erreichte die Baukunst, indem sie sich jedem Bedürfnis anzuschmiegen wufste, im profanen Werk ihre höchsten Ziele und gröfste Formfülle. Im Kirchenbau war Anschlufs an die massige Pfeiler- und Gewölbekonstruktion der Alten ein Rückschritt und Widerspruch gegen das im Christentum waltende geistige Prinzip. Die ehrwürdige Basilika mit ihren durch Wandbilder so königlich drapierten Räumen sank dahin vor jenen kalten Riesenformen, entliehen dem Theater, der profanen Halle, dem Cirkus und den Thermen, worin das stolze Römertum seine Triumphe, seine Weltherrschaft verkörperte.

Bramante (*Donato Lazzari* aus Urbino, 1444—1514), dessen Anfänge im Norden Italiens schon betrachtet wurden, glänzt als Hauptbegründer dieser *römischen* Schule. Sein vornehmstes Werk im Profanbau ist die *Cancellaria,* mit der zugehörigen Kirche S. Lorenzo in Damaso nur eine Front bildend, schlichte Rustika-Gliederung unterwärts, oben Doppelstellungen von Pilastern und antikem Gebälk führend, nach dem quadratischen Hofraum zu in zweigeschossigen Säulenhallen geöffnet. Ähnlich der Palazzo *Giraud-Torlonia.* Im *Vatikan* eignet ihm der Hof des *Damasus,* berühmt durch Raffaels Loggien. Aber nur ein Teil von Bramantes Plänen kam hier zur Ausführung, ebenso wie bei S. Peter (Zeichnungen in Florenz), wo er die Anlage eines griechischen Kreuzes mit Wölbung über der Mitte beabsichtigte. Auch der zierliche antike Tempel dorischen Stils im Hof der Kirche S. Pietro in Montorio (Stelle des Martyriums Petri), zu dem ein runder Portikus gehören sollte, um perspektivische

Wirkung zu erreichen, sowie der Klosterhof von S. Maria della Pace gehen auf ihn zurück.

Bramantes Idee eines griechischen Kreuzes mit grofser mittlerer Kuppel, welche damals als vollkommenster Ausdruck für den modernen Kirchenbau galt, kehrt übrigens in der *Madonna della Consolazione* zu Todi (1508), der *Steccata* zu Parma (1521), der *Madonna delle Vergini* in Macerata und andern wieder. Von ihm selbst rühren bei der jetzigen *Peterskirche* die Kuppelpfeiler her, die Wölbung ihrer Bogen und die Zwickel bis zur Mitte der grofsen Rundfelder, sowie der südliche Arm mit Umgang teilweise. Den folgenden Meistern schwebt wieder die herkömmliche Gestalt des lateinischen Kreuzes vor. Raffael baute im Langhaus an den Pfeilern neben der Kuppel und wölbte die südlichen Arkaden, vielleicht mit Antonio da Sangallo, welcher nach Raffaels Tode, 1534, die Oberleitung übernahm und den Boden der Kirche erhöhte. Dem Antonio folgte zuletzt Michelangelo, der sich wieder Bramantes Plan näherte und die innere Anlage wesentlich festhielt, nur dafs er die Umgänge beseitigte und die Apsiden hinausrückte, die Kuppellinie höher zog und der Hauptwölbung an Stelle der Türme vier kleinere Kuppeln (nur zwei sind ausgeführt) beigab.

Das von Bramante hier ausgesprochene System ward nun für die Folge in der christlichen Welt als Kanon moderner Architektur mit unzähligen Variationen acceptiert und ausgeführt, ja selbst trotz der Neuerungen Madernas, welcher den vorderen Kreuzesarm wieder verlängerte, und Berninis, welcher die Fassade abschlofs. Bramante war auch in Loreto beschäftigt: hier gab er in seiner späteren Manier der *Santa Casa* die prächtige Marmorhülle mit korinthischen Halbsäulen, Gebälk und abschliefsender Balustrade. Da seine Baugedanken von Gehilfen vielfach in Ausführung gebracht wurden, schreibt man ihm noch manches andere Werk zu, wie die herrlich gelegene Kirche S. Maria della Consolazione in Todi (von Cola da Caprarola), den Dom in Città di Castello, die Collegiata in Spello, S. Maria in Spoleto und andere. Bramantes Zeichner waren *Peruzzi,* der jüngere *Antonio da Sangallo, Sansovino, Sanmicheli.* Von ihm zum Nachfolger ausgebildet war *Raffael,* dessen frühes Werk, die kleine Kirche *S. Eligio degli Orefici,* und die etwas spätere schöne *Cappella Chigi* in S. Maria del Popolo seinen Anschlufs an das System des Lehrers darthun. Der Palazzo Vidoni, nach seinem Entwurf ausgeführt, ist stark modernisiert; auch der Palazzo Pandolfini in Florenz erlitt Veränderungen. Bramantes und Raffaels Stil prägt sich in des letzteren Schüler *Giulio Romano* aus (1492—1546), welcher nach seines Lehrers Entwurf die vornehme Villa Madama am Monte Mario (jetzt Ruine) ausführte, später bei Mantua den *Palazzo del Te* (Tajetto), das Landhaus der Gonzaga, errichtete, in der Stadt das eigene Wohnhaus und aufserhalb die Kirche S. Benedetto. Auch auf *Baldassare Peruzzi* (1481 bis 1537), dessen Schaffen sich in Rom und Siena vollzog, wirkte Bra-

mantes Persönlichkeit. In Rom baute er für Agostino Chigi die *Farnesina*, ein grofsräumiges Lusthaus (dessen Plan allerdings auch Raffael zuerkannt wird), dann den *Palazzo Massimi* alle Colonne, geschickt für die krumme Strafse eingerichtet und mit sehr malerischem Hof; in Montepulciano den Palazzo del Monte (Ricci); in Carpi den Dom. Hier wäre auch des *Palazzo Spada* in Rom zu gedenken, merkwürdig durch plastischen Schmuck von Statuen in Nischen und Fruchtgewinden. Neben Peruzzi war *Antonio da Sangallo* Schüler Bramantes, der Erbauer des Palazzo Sacchetti in Rom und *Palazzo Farnese*, wenigstens zum grofsen Teil, sowie der Castelle von Perugia und Ancona, der Mauern an Nepi, Castro. In Florenz wird jene Epoche der Palastarchitektur durch *Baccio d' Agnolo* vertreten.



Bild 294. Von der Markusbibliothek zu Venedig.

Im nördlichen Italien finden wir ebenfalls das System grofsräumiger Kirchen mit Pfeilern, Kuppeln und Tonnenwölbungen, so zu *Padua* den *Dom*, *S. Salvatore* in *Venedig*. Als Architekten ragen hervor: *Giovanni Maria Falconetto* in Verona (Palazzo Giustiniani zu Padua, beim Santo); *Michele Sanmicheli* (1484—1559), in dessen Bauten sich die letzte Manier des grofsen Bramante fortsetzt, und der als Ingenieur alle Befestigungen der Republik Venedig herstellt, in Verona selbst die wichtigsten Basteien und Thore. Von der römischen Architektur entnahm er die Weise, nicht blofs Flächen, sondern auch Bauglieder mit Rustika zu versehen, was den Palästen in Verona einen schweren, ernsten Charakter verlieh. Der früheste ist *Palazzo Bevilacqua*, dann folgen Canossa, Pompei (Pinakothek); in Venedig *Palazzo Grimani* am Canal Grande. Erst nach seinem Tode wurde die Rundkirche Madonna di Campagna (Verona) ausgeführt; sehr zierlich ist die Rundkapelle bei S. Bernardino. Venedig gab dem Florentiner *Jacopo Tatti*, genannt *Sansovino* nach dem grofsen Bildhauer, seinem Lehrer, der auch in Rom unter Bramante studiert hatte, ein Feld der Thätigkeit. Von ihm rühren: *S. Giorgio de' Greci;* die Fassade der *Scuola di S. Giorgio;* S. Martino; die *Loggia* am Markusturm; der Palazzo Corner und die *Biblioteca di S. Marco,* mit freien Doppelhallen, den echt römischen Säulenordnungen, dem reichen plastischen Schmuck, ein dekoratives Prachtwerk wie kaum ein anderes in Italien (Bild 294). Dieses Vorbild ahmte

Vincenzo Scamozzi im Bau der *Procurazie nuove* mit Hinzufügung eines dritten Stockwerkes nach. Auch die *Fabbriche nuove* (städtische Warenhallen)



Bild 295. Inneres von S. Peter zu Rom.

und die *Zecca* stammen von Sansovino. An diese Meister schließt sich *Michelangelo Buonarotti* (1475—1564), dessen Vorbild das jüngere Geschlecht völlig unterjochte. Dieser Titanengeist, alle Schranken antiker

und christlicher Tradition niederwerfend, über alles Mafs hinausstürmend, in sich selbst allein Genüge suchend, konnte auf den von ihm beherrschten Gebieten der Architektur, Plastik und Malerei für zahllose Nachbeter nur verhängnisvoll werden und die Auflösung dessen bewirken, woran Jahrhunderte mühsam und auf Höheres zielend gearbeitet. Sein erster Auftrag lautete für die Florentiner Kirche *S. Lorenzo* (Fassade), der aber nicht zur Ausführung kam; dagegen errichtete er in derselben Kirche die Grabkapelle der Mediceer für seine Skulpturen und begann im nahen Kloster die *Biblioteca Laurenziana*, deren Vorhalle die Bedeutung der Einzelformen schon gänzlich negiert. In Rom sind aufser dem Bau von *S. Peter*, den er nach 1546 übernahm, nur am Palazzo Farnese das Hauptgesims und das oberste Stockwerk des Hofes, die Porta Pia, die Anlage des *Kapitols* sein Werk. S. Maria degli Angeli in den Thermen Diokletians ist durch späteren Umbau völlig entstellt. Am Bau von S. Peter gedachte Michelangelo, wie schon bemerkt, den Plan des griechischen Kreuzes und das Wesentliche der inneren Komposition festzuhalten, dem vorderen Kreuzesarm eine Halle beizugeben; aber die Umgänge mufsten fortfallen, und die Apsiden wurden hinausgerückt, wodurch die schönen Linien Bramantes hinstarben. Bei der Kuppel, deren Linie höher ging, betonte er die Wölbung als solche. Auf einer durch Zwickel aus dem Viereck entstandenen Rundung erhebt sich der Tambour (Cylinder), von 16 Doppelpilastern gegliedert, deren tragende Kraft sich an den Rippen bis zur Laterne fortpflanzt. Bei $46^{2}/_{3}$ *m* Durchmesser und 135 *m* Höhe geht dieser Bau über die Florentiner Kuppel weit hinaus. Aufserdem kommt auf Michelangelo noch das Äufsere der Chorteile und manches von der Innendekoration, dessen barocke Formen, z. B. in der südlichen Tribuna, gewaltig von den noch guten Kapitälen etc. Sangallos abstechen. Zweifellos ist der Eindruck der mächtigen, überhöhten Kuppel imponierend, majestätisch und ruhig; Bramantes Ziel war jedoch ein höheres: die etwas flachere Schale mit den vier kühn aufstrebenden Türmen in lebendige Beziehung zu setzen, den Tambour an den acht Hauptpunkten zwischen den Pilastern in Lichträume mit je zwei Säulen in drei Reihen Tiefe zu öffnen — worauf schon die Hallen zwischen Umgängen und Apsiden


Bild 296. Kolonnaden von S. Peter in Rom.

vorbereiten — und so dem Ganzen einen idealeren Charakter zu verleihen. Denn es kann doch nicht geleugnet werden, dafs «alle Formen der Kuppel, Pilaster und Fenster auch an jedem gröfseren Hause am Platze wären — indes bei Bramante die Komposition allein schon im höchsten Grade monumental war» (Burckhardt, Cicerone II [5. Aufl.], 1, 222). Man denkt eben an die grofsartigen, weltlich-prächtigen Räume der Thermalbauten, mit ihren Zentralsälen, üppigen Gliederung und stolzem Wölbesystem. Carlo Maderna hat später zu gunsten der lateinischen Kreuzform das jetzige Langhaus angesetzt (Bild 295, S. 316), welches den vorderen Anblick der Kuppel entzog und eine neue Fassade hervorrief. Der unschöne Eindruck derselben wurde durch Berninis Kolonnaden wieder gebessert, indem die Perspektive sie gröfser erscheinen läfst (Bild 296, S. 317). Aber was jener Meister des Barockstils im Innern an Nischenwerk, Statuen und Loggien hinzuthat, war nur geeignet, die für den Eindruck des Grofsen so nötige Einfachheit zu schmälern. — Unter den Nachfolgern Michelangelos übte *Giacomo Barozzi da Vignola* (1507—1573) durch den «Traktat über die Säulenordnungen» grofsen Einflufs auf die Architektur. Von ihm stammt der Palazzo Farnese in Piacenza und das ebenfalls farnesische Schlofs *Caprarola* bei Viterbo, von den Zucchari ausgemalt, sowie die Kirche *Gesù* in Rom, wo, bei gröfster Weite des Hauptschiffes, die Nebenhallen durch Kapellen ersetzt sind, ein System, welches der Barockstil adoptierte und festhielt. *Giorgio Vasari* aus Arezzo (1512—1574), so ver-

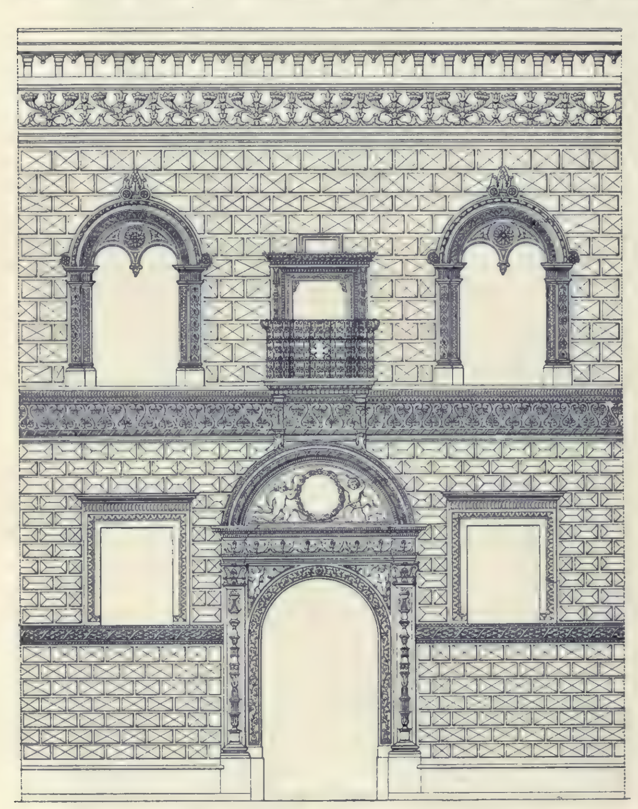


Bild 297. Vom Palazzo Bevilacqua zu Bologna.

dienstvoll als Autor der Künstlerbiographien, entwarf auch mit Geschick die *Uffizien* (Bureaux) in Florenz, baute in seiner Vaterstadt die originelle *Abbadia,* eine Kirche mit zwei Querschiffen, Kuppeln über den Kreuzungen und ohne Dekoration auch im Äufseren. Seine Wandbilder in Florenz sind ungeniefsbar. Bologna pflegt den Ziegelbau, teils mit Steinfassade (Bild 297); hier ist *Nadi,* später *Pellegrino Tibaldi,* in Genua *Montorsoli, Castello* und *Galeazzo Alessi* aus Perugia im Palastbau thätig. Letzterem gehört der schöne, jetzt verwüstete Palazzo Sauli und die berühmte Kirche *S. Maria di Carignano.* Mit *Andrea Palladio,* dem grofsen Meister aus Vicenza, schliefst diese Reihe ab. Er war der letzte, welcher in architektonischen Verhältnissen originalen Sinn und künstlerisches Talent, in der Raumbehandlung ideale Auffassung zeigte. Was ihn von den römischen Künstlern unterscheidet, ist das Streben nach monumentaler Gröfse, dem er bei Palästen selbst das Nützliche und Wohnliche opfert, und das Betonen der Säule, sowie lichter, freier Hallen. Sein erster grofser Bau, die Verwandlung des älteren *Palazzo della Ragione* in Vicenza, ward viel bewundert und nachgeahmt; dann folgten Paläste wie Barbarano und *Chieregati* (Pinakothek), *Marcantonio Tiene.* Palladios wichtigste Kirchenbauten sieht man in *Venedig:* auch hier fufst er auf Bramantes letzter Manier, bestimmt für die Fassade nur eine Säulenordnung, ebenso auch für das Innere (S. Giorgio, S. Redentore) und verwandelt erstere mit Weglassung des vielgliedrigen Systems, ähnlich der antiken Tempelform, in eine Giebelhalle. Aufser diesen Kirchen hinterliefs Palladio in Venedig das *Kloster della Carità,* in welchem sich jetzt die Akademie befindet.

b) SKULPTUR UND MALEREI. — War die Skulptur des 15. Jahrhunderts noch vielfach von der Architektur abhängig, so löste sie jetzt dieses Band, verlor ihren dekorativen Charakter, aber auch den volkstümlichen Boden. Ihre Gebilde wachsen selbst über Lebensgröfse hinaus ins Kolossale; plastisches Bedürfnis modelt auch biblische Typen; das Relief ahmt spätrömische überladene Muster von Sarkophagen nach. Der erste und populärste unter den Bildhauern des Cinquecento ist *Andrea (Contucci da Monte) Sansovino* (1460—1529). Seine Skulpturen am Tabernakel von S. Spirito in Florenz zeigen noch Befangenheit, während die Gruppe der «Taufe Christi» über dem Ostportal des Baptisteriums daselbst, begonnen 1500, schon wirkliches Schönheitsgefühl atmet. 1505 arbeitet Sansovino in Rom an den beiden Gräbern im Chor von *S. Maria del Popolo,* mit freien, sehr schwungvoll behandelten Statuen in Nischen, Engeln, Allegorien (Bild 298, S. 320). Weniger befriedigt die Gruppe der hl. Anna und der Jungfrau mit Kind in S. Agostino daselbst. Von 1513 bis 1529 widmete sich der Künstler hauptsächlich dem Schmuck der Santa Casa in *Loreto* mit zahlreichen Gehilfen. Neben Sansovino schaffen *Benedetto da Rovezzano, Baccio da Montelupo* und *Giovanni Francesco Rustici* (Bronzegruppe des Täufers am Baptisterium) noch mehr im Sinne des Quattrocento. Von Andrea Sansovino durch die Mitarbeit in Loreto beeinflufst



Bild 298. Sansovino: Allegorische Figur vom Grabmal des Kardinal Sforza. S. Maria del Popolo in Rom. (Phot. Alinari.)

ist *Tribolo,* welcher in Bologna an S. Petronio Reliefs noch in mafsvollem Stil arbeitete. Auch *Francesco da Sangallo* war ein Nachfolger Andreas, wie die Altargruppe in Or S. Michele zu Florenz darthut. Durch seine Selbstbiographie ist *Benvenuto Cellini* (1500—1572), noch wesentlich Naturalist des Quattrocento und hauptsächlich Goldschmied, sehr bekannt. Von gröfseren Werken erhielt sich nur der eherne «Perseus» in der Loggia zu Florenz, dessen Relief und Statuetten an der Basis doch schon recht geziert und manieriert aussehen.

Michelangelo Buonarotti, der sich selbst allezeit als Bildhauer bekannte, tritt von Anfang an durch den Kultus der Antike in Gegensatz zur Richtung der Florentiner Skulptur während der zweiten Hälfte des Quattrocento und strebt zugleich in dem Ringen nach der Tiefe des Lebensquells, dem steten Ungenügen am plastischen Ausdruck seiner Gedanken doch weit über die Ruhe des antiken Bildwerkes hinaus, zumal desjenigen klassischer Kunst. Fast alle seine Skulpturen sind deshalb unvollendet, überholt von der nimmer rastenden Phantasie. Er selbst ist der Gründer seines Stils, und seine Nachahmer sind Manieristen. Mit ihm beginnt der Subjektivismus der neueren Kunst; d. h. der geistige Stoff ist nicht um seiner selbst willen da, der Bildner nicht sein Vermittler und Diener zum weiteren Verständnis hin, wie im Mittelalter, sondern sein Gebieter: er selbst modelt das Objekt zum Träger seiner Idee und Auffassung. Damit waren die Probleme christlicher Kunst, welche die Kirche und die von ihr erzogenen Kreise behütet, gänzlich in Frage gestellt, der Willkür überlassen. Das herrliche Christusideal, welches Raffael und Leonardo pietätvoll aus der Tradition empfangen und weiterbilden, nimmt bei Michelangelo antikisierende Züge an; die Madonna wird zur Heroine, das Weltgericht zum Sturz der Giganten. Überall wilde Naturkräfte, mühsam gebändigt, nirgends die Abklärung einer in Gott ruhenden Seele, die Stille vor der Allmacht des Schöpfers, nirgends der Schwerpunkt des Kunstwerkes im höheren Sein — immer nur Michelangelo selbst, kämpfend, ringend, hadernd mit den Schranken seiner Willkür, menschlichen Könnens, himmelstürmend einem Giganten ähnlich, bis am Schlufs seines Lebens das Geständnis folgt, dafs er sich selbst zum Gott seiner Kunst gemacht. Schon die frühesten plastischen

Werke, ein Relief der das Kind stillenden «Madonna», jenes des «Herkules mit den Centauren» im Museo Buonarotti zu Florenz, auch der Engel an der Arca di S. Domenico in Bologna entbehren aller Naivität und Frische älterer Skulptur. Dann folgen die jugendlichen Göttergestalten des «Bacchus», ein trunkener Jüngling mit burleskem Anflug (Bargello); des toten Adonis (Mus. Naz.). Noch in Florenz entstand auch der «Johannes», jetzt im Berliner Museum. Mit der «Pietà» zu Rom (1499) ergreift Michelangelo ein christliches Motiv, aber die Formen sind hier noch nicht harmonisch: Maria wirkt zu massig im Vergleich mit dem Sohne; dieser ist zwar edel gelegt und der Aufbau der Gruppe wohl durchdacht. Noch im Geiste der Jugendwerke präsentiert sich der kolossale «David» in der Akademie zu Florenz, ein ins Riesenhafte übersetzter Knabe und darum bei isolierter Aufstellung (vor dem Palazzo Vecchio) unkünstlerisch. Etwas später als die «Pietà» in Rom ist eine Madonna in Notre-Dame zu Brügge. Im Jahre 1503 wurde Michelangelo nach Rom berufen. Hier beschäftigte ihn der Entwurf zum «Grabmal Papst Julius' II.» für die Peterskirche, dessen Idee die Handzeichnung in den Uffizien wiedergiebt: ein Freibau mit allegorischen, nackten Gestalten, Victorien und den sitzenden Kolossalfiguren von Moses und Paulus, zuoberst die Madonna; inmitten der auf dem Sarkophag knieende Papst mit zwei Engeln — das Ganze willkürlich in der Symbolik, aber mächtig im Ausdruck, passend für einen weltlichen Eroberer, nicht für das Haupt der Kirche. Erst vierzig Jahre nach dem ersten Auftrag (1545) kam dieses Monument verkümmert als barocker Wandbau zur Aufstellung



Bild 299. Michelangelo: Moses. Am Grabmal des Papstes Julius II. San Pietro in Vincoli zu Rom.

(S. Pietro in Vincoli). Von Michelangelo selbst stammen die Figuren der Lea, Rahel und die Kolossalgestalt des Moses (Bild 299, S. 321), in dem übermenschliche physische Kraft wie in einer Gewitterwolke sich spannt, während der Kopf ohne jede höhere Beseelung ist, auch niedrig in der Form. Lea und Rahel — das innerliche und das thätige Leben — erscheinen kalt und manieriert. Von den sonstigen fertigen und unfertigen Gestalten und Gruppen zum ursprünglichen Monument sind die zwei «Sklaven» (Louvre) das Beste. Im Jahre 1521 ward zu Rom der «Christus» für S. Maria sopra Minerva vollendet, in seiner nackten Schönheit mehr antikisierend als christlich; dann folgen die Mediceergräber in Florenz: unter den in Nischen sitzenden Figuren von Giuliano und Lorenzo stehen die Sarkophage mit den berühmten Allegorien von Tag und Nacht, Morgen- und Abenddämmerung, deren Begriff an jener Stelle völlig rätselhaft ist. Oder soll die Zeit den Verlust jener beiden ausgearteten Mediceersprösslinge etwa bedauern? Als Prinzip dieser gequälten, jede Ruhe ausschliessenden Motive aber kann man nichts Höheres finden als den aufs äusserste getriebenen Kontrast sich entsprechender Körperteile. Wohin musste die Plastik geraten mit solcher Inspiration? Denn auch von historischer Charakteristik der beiden Fürsten ist keine Rede; sie sind freies Objekt wie das übrige. Der Beschauer hat also nur den Künstler vor sich, nicht die Lösung der Aufgabe. Eine unvollendete Madonna daselbst mit dem höchst unruhigen Kinde, sowie die «Pietà», jetzt im Dome zu Florenz, sind ebenso unerfreulich durch das Gewaltsame der Erfindung. Dagegen entsprach der sogen. Brutuskopf (Mus. Naz.) in scharfer Charakteristik des Dämonischen voll der Richtung des Künstlers. So zeigt sich Michelangelo in der Plastik völlig subjektiv, schrankenlos, im Aufbau ein Zertrümmerer, im Wirken ein Verhängnis für die Kunst, der echte Repräsentant des modernen, revolutionierenden Zeitgeistes.

In *Oberitalien* finden wir *Antonio Begarelli* (bis 1565) zu Modena thätig als Bildner von Thongruppen für Nischen und Kapellen nach malerischem Prinzip. Sein Hauptwerk, die «Kreuzabnahme» in S. Francesco, zeigt viel Schönes im Detail, aber auch Manieriertes im Flattern der Kostüme; reifer und edler noch ist die «Pietà» in S. Pietro, auch der Altar im Berliner Museum. Vasari bemerkt, der Künstler habe seinen Figuren bloss Marmorfarbe gegeben; jetzt sind sie wie Bilder polychrom. Nächst Begarelli steht *Alfonso Lombardo* aus Ferrara, meist in Bologna schaffend (S. Petronio); trefflich sind von ihm die «Reliefs» am Sockel der Arca di S. Domenico. In Bologna lebte auch die einst gefeierte *Properzia de' Rossi.* Parma sah die Thätigkeit des *Francesco da Grado* (Feldherrngräber in der Steccata) und der Brüder *Gonzata.* Der Hauptmeister oberitalienischer Skulptur aber ist *Jacopo Tatti* aus Florenz, nach seinem Lehrer *Jacopo Sansovino* genannt. Frühe Werke sind die Statue des Apostels «Jakobus» im Florentiner Dom und der «Bacchus» im Museo Nazionale daselbst, sowie die Madonnengruppe in S. Agostino zu Rom. Seine spätere Zeit gehört

Venedig an, wo er im Geiste seines Lehrers Andrea, aber auch von der römischen Schule beeinflufst, doch frei von Manier, besonders im Relief manches Tüchtige hervorbringt, so die «Bronzethür» im Chor von S. Marco (Sakristei), während die Bronzefiguren der Evangelisten vor dem Hochaltar daselbst etwas vom Stil Michelangelos verraten. Im Dogenpalast finden wir die Kolossalstatuen des «Mars und Neptun», noch grofsartig behandelt; eines der besten dortigen Werke aber möchte die Figur der «Hoffnung» sein am Grabmal des Dogen Venier in S. Salvatore. Der Künstler gewann vielen Einflufs in Venedig und zog fast alle besseren Talente in seine Richtung. Hervorragendster Nachfolger ist *Girolamo Campagna*, dann der leicht produzierende *Alessandro Vittoria* († 1605); niedriger steht *Tiziano Aspetti;* den Ausgang macht *Giulio del Moro.* Mit dem 17. Jahrhundert tritt ein Stillstand in der venezianischen Skulptur ein.

Der Lombarde *Guglielmo della Porta*, welcher in Genua noch den heimischen Stil vertritt, gelangt in Rom zur Nachahmung Michelangelos (Grabmal Pauls III. im Chor von S. Peter), der auch *Prospero Clementi* (Spani) aus Reggio huldigt.

Werfen wir noch einen Blick auf die späteren Florentiner, so finden wir *Baccio Bandinelli* (Chorschranken unter der Domkuppel), welcher sein angeborenes Talent in der Nachahmung Michelangelos abquält, dann *Bartolommeo Ammanati,* den Erbauer des Brunnens auf Piazza del Granduca; sowie den hier eingebürgerten flämischen Bildhauer *Giovanni da Bologna* (Jean Boulogne aus Douai), dessen Bravour in Aufbau und Linienführung (bronzener Merkur in den Uffizien) hohe Bewunderung erregte. Trefflich ist besonders die Reiterfigur Cosimos I. auf der Piazza della Signoria.

DIE MALEREI. — War es das Ziel der Malerei im 15. Jahrhundert, aus dem Studium der Natur und der Lebensformen zur Realität künstlerischer Darstellung zu gelangen, so entfaltet sie sich nun auf Grund erlangter Herrschaft über das Formgebiet in höchster Freiheit, wobei das persönliche Wesen grofser Meister über die Schranken engerer Heimat hinauswächst und an diese Führer Schulen sich knüpfen. In der antiken Ideenwelt sucht man nun Vorwürfe der Malerei ebenso wie in der christlichen und stattet sie nach dem Schönheitsideal gefällig aus. Die überlieferten heiligen Typen erblühen zu voller Reife.

An der Spitze führender Geister wandelt der in den Schwesterkünsten gleich hoch veranlagte, durch wissenschaftliche Begründung, Kenntnis der Naturgesetze unvergleichliche *Leonardo da Vinci.* Geboren 1452 in dem Ort Vinci der Republik Florenz als natürlicher Sohn des Ser Piero, Notars der Signoria, erhielt er früh Unterricht in Sprachen, Naturkunde, Musik und erlangte jenes mathematische Wissen, in dem die Genauigkeit seiner Forschungen wurzelt. Früh trat auch künstlerische Neigung hervor, und so kam er zu Verrocchio, der selbst in strenger

Schulung aufgewachsen. Gefährten im Atelier waren Fiorenzo di Lorenzo, Pietro Perugino und Lorenzo di Credi. Aus jener frühen Zeit stammt die Mitarbeit an Verrocchios Bild «Taufe Christi» (Akademie zu Florenz), wo Leonardos Schönheitssinn der trockenen Art seines Lehrers gegenüber schon bedeutsam sich ankündet. Es folgen die «Verkündigung» und «Anbetung der Könige» in den Uffizien, sowie die Frauenporträts zu Wien (Galerie Liechtenstein); Krakau (Sammlung Czartoryski) und eine Anzahl von Studienblättern, in sehr feiner, scharf charakterisierender Art entworfen. Innerhalb 1486 bis 1499 steht Leonardo im Dienste des Gebieters von Mailand, wo er als Ingenieur, Mechaniker und Plastiker, auch als Festordner seine Talente entwickelt. Auf dem Gebiete der Malerei entstand neben Porträts die zartinnige «Jungfrau in der Grotte» (Bild 300; London; Kopie im Louvre), dann das wunderbare «heilige Abendmahl» im Refektorium des Conventes S. Maria delle Grazie zu Mailand (Bild 301; 302, S. 326), in dem Leonardo alle Vorgänger durch Einheit, Gröfse und Tiefe der Auffassung überragt. Leider war das Bild in Öltechnik gemalt und so dem Verderben



Bild 300. Leonardo da Vinci: Die Jungfrau in der Grotte. National-Galerie zu London. (Phot. Hanfstaengl.)



Bild 301. Leonardo da Vinci: Abendmahl. S. Maria delle Grazie zu Mailand.
(Nach dem Stich von Raffael Morghen.)



Bild 302. Leonardo da Vinci: Christus. Studie zum «Abendmahl». Brera in Mailand. (Phot. Alinari.)

mehr ausgesetzt als ein Fresko. In diesem Werke löst der Künstler das Problem der neueren Zeit: Vermählung von Ideal und Realität zu erhabenem Ausdruck. Nachdem Leonardo in den folgenden Jahren erst in Venedig, dann in der Romagna als Kriegsingenieur Dienste geleistet, ging er wieder nach Florenz. Damals entstand auch das reizvolle Porträt «Mona Lisa» (1504). Durch Ludwig XII. von Frankreich ward Leonardo als Stipendiat in Dienst genommen und kam wieder nach Mailand, wo er einige Bilder und das Porträt des Königs ausführte. Die Thronbesteigung Leos X. veranlafste ihn, mit einigen Schülern nach Rom zu wandern, um neben Raffael und Michelangelo ein Schaffensgebiet zu suchen. Als ihm dies versagt blieb, kehrte er nach Mailand zurück (1515). Es beschäftigten ihn hier zumal hydraulische Werke. Mit Franz I. kam er nach Bologna und später nach Frankreich, wo er im Schlofs Cloux bei Amboise 1519 starb. Von seinen Schülern ist *Luini* der begabteste.

Schon frühere Autoren sprechen von einer geringen Anzahl der Werke Leonardos. Zwei Momente erklären dies: Vielseitigkeit und ein das künstlerische Vermögen überragendes Wissen und spekulatives Erkennen. Leichter und fruchtbarer entwickelt sich die Künstlernatur Raffaels, dessen mehr geschlossenes Werk auch weiteres Verständnis und nachhaltigeren Einflufs erlangte.

Michelangelo Buonarotti, der grofse Florentiner, ist, wie Leonardo, in den Schwesterkünsten erfahren, aber vornehmlich Bildhauer, auch wenn er malt. Stäter Zwiespalt seines Wesens nagt an ihm, läfst ihn unbefriedigt in einsamer Gröfse den Pfad wandeln. Geboren 1475 als Sohn des Podestà von Chiusi und Caprese, kam er zu Ghirlandajo und machte seine Studien unter den mediceischen Antiken. Seine frühesten Malereien, wie die Grablegung und das Madonnenbild (London), zeigen schon rein plastische Auffassung, ebenso die heilige Familie für Angelo Doni (Uffizien), ein Rundbild, dessen Kraftgestalten mehr der antiken Welt angehören. Von der Komposition für den Palazzo Vecchio sind, aufser Studien in Marcantonios und Agostino Venezianos Kupfern, Nach-

bildungen der «Badeszene vor der Schlacht» erhalten: auch hier wiegt das Bedürfnis der Repräsentation nackter Giganten vor. Durch Julius II. ward Michelangelo 1505 nach Rom berufen und erhielt, nachdem die Grabmalsfrage erledigt, 1508 den Auftrag für die Deckenbilder in der Sixtina. Dieser Cyklus aus der Genesis ward bis 1512 in einer kühnen und gewaltigen Formsprache nebst gemalter Architektur vollendet. Hauptbilder sind: Trennung des Chaos; Erschaffung von Sonne und Mond; die Tierwelt; der erste Mensch; Eva; Sündenfall; Abels Opfer; Sündflut; Noah. In den Zwickeln: Eherne Schlange; Hamans Tod; Judith und Holofernes; David mit Goliath. Das System solcher Cyklen wird ja schon in den Deckenbildern des Mittelalters entrollt und bei sehr schlichter Komposition Erhabenes geleistet. Michelangelo ist auch hier nur er selber; seine Gestalten sind mehr Titanen als Menschen: gewaltige, überströmende Kraft pulsiert in ihnen. Besonders die Propheten und Sibyllen in den Dreiecksfeldern sind von wuchtiger Gröfse (Bild 303). Alles ist plastisch komponiert; malerische Gesichtspunkte fehlen. Erst 1535 bis 1541 ward mit dem «Jüngsten Gericht» der Altarseite (Bild 304, S. 328) das Werk in der Sixtina beschlossen. Auch hier ist die christliche Idee eines strafenden und belohnenden Richters in einen Gigantensturz übersetzt und das Körperliche viel absichtlicher in Stellung und Bewegung markiert als in den Szenen der Decke. Die Wandbilder «Pauli Bekehrung» und «Tod Petri» in der Cappella Paolina (Vatikan) zeigen sinkende Kraft und wenig Geschmack. Michelangelo ist 1563 zu Rom gestorben und in Florenz (S. Croce) beigesetzt. Für seine Schüler und Nachfolger ward die alle Schranken durchbrechende Kraft und Originalität des Meisters verhängnisvoll: denn in ihm kündet das Barocke sich an; jene verstanden eine solche Formwelt nicht zu regieren und verfielen in leeres Pathos. Die meiste Kraft unter den Nachahmern zeigt *Daniele da Volterra,* dessen Hauptwerk die «Kreuzabnahme» in S. Trinità de' Monti zu Rom ausmacht. Fra *Sebastiano del Piombo* (Luciani), der Venezianer, suchte das Kolorit der Bellini den michelangelesken Formen anzupassen; sein Hauptbild, die «Erweckung des Lazarus», ist im Wetteifer mit Raffaels Verklärung entstanden. Eifrige Bekenner des Manierismus waren in Rom die Brüder *Zuccaro;* in Florenz



Bild 303. Michelangelo: Prophet Daniel. Sixtinische Kapelle zu Rom. (Phot. Alinari.)



Giorgio Vasari (1511—1574), der Künstlerbiograph; *Francesco de' Rossi* und *Angelo Bronzino*, der im Porträt noch etwas leistet. Neben Leonardo und Michelangelo gelangt zu einem edlen Stil der Dominikaner *Fra Bartolommeo* (Baccio della Porta) in Florenz (1475—1517), dessen Ausbildung im Atelier Cosimo Rossellis geschieht. Der Geist Leonardos wirkt auf ihn, später die Berührung mit Raffael und ein Besuch in Venedig. Des Frate



Bild 304. Michelangelo: Jüngstes Gericht. Sixtinische Kapelle zu Rom. (Phot. Alinari.)

Wirkungsziel ist das rhythmisch erbaute und energisch kolorierte Altarbild. Tiefes und reines Empfinden lebt in seinen Gestalten; dabei ist er gewandt im Technischen, der Luftperspektive kundig, in das «Sfumato» der Umrisse eingeweiht, wie es Leonardo übte, und, besonders nach seiner venezianischen Reise, von blühender Kraft der Färbung. Die Reihe seiner Bilder eröffnet die «Madonna mit S. Bernhard» in der Akademie zu Florenz, voll ekstatischer Würde und Ruhe; dann kommen Madonna mit

Heiligen in S. Marco; der «Auferstandene» im Pitti; die «thronende Madonna» im Dom zu Lucca; «Gott Vater mit Magdalena und Katharina» (Lucca), ein Bild hohen Stils und venezianischer Farbenpracht. Zwei edle Kompositionen des Malers sind in Frankreich: das Altarblatt im Louvre und die «Madonna Carondelet» zu Besançon, letztere besonders feierlich und grofsartig. Die Krone seiner Werke bildet die «Abnahme vom Kreuz» im Pitti: hier klingt das mächtigste Gefühl in vornehmer Haltung aus ohne jeden Zug von Manier und Übertreibung (Bild 305). Das Wiener Museum besitzt eine «Darstellung im Tempel». Neben Fra Bartolommeo ist sein Freund und Ateliergenosse *Mariotto Albertinelli* von Bedeutung. Sein bestes Werk, die «Heimsuchung» (Uffizien), überrascht



Bild 305. Fra Bartolommeo: Kreuzabnahme. Pal. Pitti in Florenz.

durch glückliche Vereinigung schönen Gefühls mit edlem Wurf der Draperie und trefflichem Kolorit.

Als begabter Kolorist, aber ohne die Gemütstiefe eines Fra Bartolommeo und die edle Formwahl Leonardos, zeigt sich *Andrea d'Angelo,* genannt *Andrea del Sarto.* Unter seinen Tafelbildern erscheinen viele bunt, flüchtig und verblasen, andere sind von wunderbarer Pracht goldigen Helldunkels, milden Fleischtones und schimmernder Gewandung. Sein Hauptverdienst aber ruht in der Ausbildung des Fresko, dem eigentlichen Gebiet hohen florentinischen Stils. Erste Arbeiten Andreas darin zeigt die Vorhalle der Compagnia dello Scalzo in Florenz (Geschichte des Täufers, grau in grau), voll Leben und Charakterzeichnung. Später fügte er diesem Cyklus sechs Bilder an und malte in der Halle von S. Annunziata fünf



Bild 306. Andrea del Sarto: Kreuzabnahme.
Pal. Pitti in Florenz.

Motive aus dem Leben des heiligen Philipp Benizzi. Den Höhepunkt seines Stils zeigt die «Madonna del sacco» im Kreuzgang derselben Kirche. Das «heilige Abendmahl» im Refektorium von S. Salvi bei Florenz enthält viel Leben, aber doch schon Manier und keine Würde der Auffassung: diesem Problem ist Andrea nicht gewachsen. Unter den Tafelbildern zeichnen sich durch warmes Empfinden aus: die «Kreuzabnahme» (Bild 306) im Pitti, die «Disputation über die Trinität» daselbst und die «Madonna mit S. Franziskus» in der Tribuna der Uffizien. Im Jahre 1518 ging Andrea zu Franz I. nach Frankreich, der ihn gütig aufnahm. Der Künstler täuschte jedoch das ihm zugebrachte Vertrauen, unterschlug ihm anvertraute Gelder und mufste nach Florenz zurückkehren, wo er in unwürdigen Verhältnissen 1531 starb. Von den in Frankreich gemalten Bildern hat der Louvre die pyramidal erbaute, farbenprächtige «Caritas», Berlin die «thronende Madonna mit Heiligen». Als Mitarbeiter Andreas ist *Franciabigio* zu nennen, als Schüler *Pontormo*.

War es Leonardo, dem Vielseitigen, nicht möglich, umfangreiche Cyklen der Malerei zu schaffen, wurde Michelangelo im Banne der Plastik gehalten, so vollzieht sich die Entwicklung *Raffaels von Urbino* konsequent bis zur Höhe in einem zwar kurzen, aber inhaltsreichen Leben. Eine Fülle des Schönen geht von ihm aus; er bietet es so mild und anziehend der Nachwelt, er spricht so verständlich und liebevoll, dafs er allen, die dafür empfänglich sind, teuer wird. Raffael bleibt der populärste Maler im grofsen Dreigestirn. Er hat der italienischen Kunst eine Weltsprache verliehen; in Palast und Hütte sind seine Werke gegangen wie Sonnenschein über die Erde hin.

Raffaele Santi ist 1483 zu Urbino als Sohn des Malers Giovanni Santi geboren, erhielt von diesem ersten Unterricht, verlor aber schon 1494 den Vater und kam nach Perugia in die Lehre. Vorher mag Timoteo Viti zu Urbino sich seiner angenommen haben. In Peruginos Atelier empfing er die Eindrücke des gefühlvollen, sanften und frommen Wesens umbrischer Kunst. Wie das Skizzenbuch in Venedig beweist, kopierte er des Lehrers Studien, zeichnete Akte und ward auch früh zur Mitarbeit an Predellen veranlafst. Von 1500 an ist er selbständiger. In jene Zeit werden die «Madonna mit S. Franziskus und Hieronymus» in Berlin fallen, sowie der «Gekreuzigte mit Engeln» bei Lord Dudley in England und die Kirchenfahnen in der städtischen Galerie von Città di Castello. Es folgen: die «Krönung Mariä» für S. Francesco in Perugia (Vatikan) und das berühmte Werk «Sposalizio», der Brera zu Mailand angehörig (Bild 307), in dem Raffael des Lehrers Komposition wiederholt, aber doch mit soviel innerem Leben, Anmut und Freiheit in der Bewegung ausstattet, dafs er sich hierdurch schon ganz über das Vermögen der umbrischen Kunst erhebt. Dasselbe Verhältnis zu Perugino zeigt sich auch in den Motiven zur Krönung Mariä. Ebenso würdig ist die «Madonna Conestabile» in Petersburg. Nachdem Raffael einige Zeit mit Pinturicchio in Siena geweilt (Fresken in der Bibliothek des Domes), kam



Bild 307. Raffael: Sposalizio. Brera zu Mailand. (Phot. Alinari.)

er nach Florenz. Hier berührt ihn der mächtige Strom toskanischer Malerei, die monumentale Kunst eines Giotto, Masaccio, Ghirlandajo, aber auch der edle Stil Fra Bartolommeos. Diese Wirkung zeigt sich in den Bildern: «Traum eines Ritters» (London); «S. Michael und S. Georg» (Louvre); «Madonna Ansidei»; «Madonna del Duca di Terranuova» (Berlin). 1505 liefs Raffael sich in Florenz nieder und malte eine Reihe von Madonnenbildern, so die edel-einfache «Madonna del Granduca» (Einflufs Leonardos) (Bild 309, S. 335), dann jene bei Lord Cowper in England, die «Madonna del Cardellino» (Uffizien), «Madonna Tempi» (München) (Bild 310, S. 335), die «Belle Jardinière» (Louvre) und andere, in denen der Künstler sich niemals wiederholt, ja mehr und mehr umbrische Gefühlsinnigkeit mit dem edlen Stil, der hohen Würde toskanischer Malerei in seiner Originalität zu verschmelzen weifs. 1505 hatte er auch in S. Severo zu Perugia sein erstes monumentales Fresko: Christus mit Engeln und Heiligen, oben Gott Vater, schon ganz im florentinischen Aufbau der Komposition beendet. An dieses schlofs sich später jene glänzende Reihe vatikanischer Fresken, welche den von Giotto begründeten historischen Stil zur höchsten Blüte fördern. Am Ausgang der Thätigkeit in Florenz stehen von Tafelbildern: «Madonna del Baldacchino» (Pitti) und die «Grablegung» von 1507 (Galerie Borghese, Rom). Raffaels Übersiedelung nach Rom ward durch Bramante und den Herzog von Urbino vermittelt. Seine Arbeiten im Vatikan beginnen 1509, nachdem Sodomas Fresken in der Stanza della Segnatura entfernt waren. Julius II. wünschte die Prachtzimmer mit Darstellungen zur Verherrlichung der Religion, Weltweisheit, Poesie, Jurisprudenz zu schmücken, und der Genius Raffaels verstand es, darin das geistige Leben seiner Zeit sich abspiegeln zu lassen. Die Deckenbilder hängen mit den Wandgemälden eng zusammen, indem sie als Prolog das Wesen der letzteren andeuten: es sind jene geistigen Mächte, welche das Dasein ordnen, es zu irdischem und ewigem Ziele führen, allegorisch mit erklärenden Inschriften gedacht. Vier kleinere Bilder in den Eckfeldern erweitern die Begriffe. Sind nun darin Hauptmächte des Kulturlebens geschildert, so ist an den Wänden ihr Reich in der Versammlung der Gläubigen, der nach Wissen Strebenden, der poetisch Begeisterten vorgeführt, sind die Triumphe der Theologie, Philosophie und Poesie in historischen Zügen verkörpert. Die gestaltende Kraft des Meisters zeigt sich hier in ihrer Originalität, indem er, gegensätzlich zur älteren Darstellungsart, die Helden in Aktion versetzt, sie durch Gesten und Haltung ausdrücken macht, was die frühere Kunst in Allegorien schilderte: Raffaels Helden sind nicht Träger einer Idee, sondern wirklich das, was sie bis dahin vorstellten.

Die «Disputa» oder Vereinigung der kämpfenden und triumphierenden Kirche, erstere sich scharend um das Altarssakrament, letztere um die göttliche Trinität in der Glorie, ist streng architektonisch im Aufbau, einheitlich in der Idee, rhythmisch gegliedert und im Einzelnen durch

Bewegung, Linie, Wahl der Typen bedeutsam. Oben herrscht Ruhe der Verklärung, unten, bei kunstvollem Gruppenbau, Kraft und lebhaftes Regen. Gegenüber der Disputa prangt die «Schule von Athen» (Bild 308), jenes berühmte Werk, das noch mehr als der «Parnafs» vom Widerschein humanistischer Ideen erhellt wird, ja den Kern derselben in sich schliefst: Plato und Aristoteles bilden das Zentrum, um welches andere Philosophen mit ihren Schülern postiert sind. Fein abgewogene Gruppierung, stattliche Entfaltung monumentaler Architektur zeichnen dieses Werk aus. Vasari bemerkte schon, wie in Anordnung des Bildes so viel Takt und Mafs herrschen, dafs sie Raffael auf den ersten Platz stellen als Meister der



Bild 308. Raffael: Schule von Athen. Vatikan.

Komposition. Das Wandgemälde «der Parnafs» giebt: Apollo musizierend, um ihn Musen und Dichter älterer und neuerer Zeit. Auch hier sieht man den Reflex humanistischer Ideen und in der heiteren Stimmung ein Charakterbild jener geistigen Strömung. Zuletzt enthüllt sich die «Rechtsidee» als Kulturmacht. Wie beim «Parnafs» wird die Komposition durch ein Fenster beengt. Anschlufs an die Form der übrigen Bilder ist aber vorhanden, indem die Allegorien der Stärke, Vorsicht, Mäfsigung über den geschichtlichen Motiven angebracht sind, welche das Urteil Salomos, die Übergabe der Pandekten durch Justinian und die der Dekretalen durch Gregor IX. vorführen.

Innerhalb dreier Jahre war dieses Werk vollendet. Julius II., davon höchst befriedigt, ordnete weitere Ausmalung im nächsten Zimmer an,

nach dem Hauptbilde Stanza d'Eliodoro genannt. Hier tritt nun auch die Mitarbeit von Gehilfen zu Tage. Der überlastete Künstler hatte zwei Bilder, den «Heliodor» und die «Messe von Bolsena», vollendet, als Julius II. starb. Mit Leo X. kamen neue Wünsche zu Tage, die nicht ohne Folge blieben, daher manche Ungleichheit der Komposition bemerkbar wird. Das hier behandelte Thema schildert Walten und Sieg der göttlichen Providenz zu gunsten der Kirche. Bei dreien jener Motive ist der Papst gegenwärtig; sie ragen also in die Epoche des Malers. Die Deckenbilder geben vier Manifestationen Gottes: an Noah, an Abraham, an Jakob (Traum) und an Moses (Dornbusch). Die Komposition «Vertreibung Heliodors» befriedigt zumal durch genaues Abwägen der Massen: grofsen Dramatikern der Poesie ähnlich, giebt Raffael den Höhepunkt der Verwicklung, in dem das Vorher und Nachher seine Erklärung findet. Die «Messe von Bolsena» ist wohl das packendste jener Wandbilder; neben gediegener Wahrheit der Charaktere findet sich hier auch eine zu warmer Tiefe gestimmte Farbenpracht. Der «Vertreibung Heliodors» gegenüber sehen wir «Attilas Flucht». Auch hier tritt die glaubensstarke Ruhe der brutalen Macht gegenüber schön und edel zu Tage. Über Leo schweben die den Attila bedrohenden Petrus und Paulus. Die «Befreiung Petri» nimmt dreiteilig die Fensterwand ein. Sehr malerisch wirkt hier der Lichteffekt des strahlenden Engels zum Fackel- und Mondglanz.

Die «Madonnenbilder» jener ersten römischen Epoche vertreten den Übergangsstil aus den Eindrücken in Florenz zur neuen Umgebung. Wir sehen die Landschaft sich modeln, wie sie die Campagna bietet; das Körperliche rundet sich voller, die Draperie wird breiter, der Madonnentypus nimmt ernstere römische Züge an. Es sind vornehmlich die «Madonna di Casa Orléans» (Chantilly), «Madonna di Casa d'Alba» (Petersburg), die «Madonna di Foligno» (Vatikan) und die «Madonna del Pesce» in Madrid (Bild 311), letztere von grofser malerischer Wirkung. Den Einflufs Michelangelos liefs Raffael in dem «Propheten Isaias», einem Wandbild der Kirche S. Agostino, hervortreten. Für Agostino Chigi malte er die «Galatea» in der sogen. Farnesina und in dessen Kapelle (S. Maria della Pace) das edle Fresko der «Sibyllen». Beide ergeben Studium der Antike. In jene Zeit gehört auch die «Madonna della Sedia», eine mehr genrehafte Gruppe.

Während der Jahre 1515 und 1516 beschäftigte sich Raffael mit den Entwürfen zu dem berühmten Cyklus der elf «Tapeten». Nach den Kartons wurden in Flandern die Teppiche gewebt (sieben Original-Kartons in London; Wiederholungen zu Berlin, Dresden, Madrid), welche die Bilderfolge der Kapelle abschliefsen sollten. In zehn Darstellungen aus der Apostelgeschichte wird die Fortsetzung des Erlösungswerkes auf Erden behandelt, und zwar, würdig des Autors der Disputa und der Schule von Athen, im grofsen historischen Charakter. Erhaben wirkt zumal die «Berufung Petri», ergreifend die «Bestrafung des Ananias», stimmungsvoll



Bild 309. Raffael: Madonna del Granduca. Pal. Pitti in Florenz. (Phot. Alinari.)



Bild 310. Raffael: Madonna Tempi. Pinakothek zu München. (Phot. Hanfstaengl.)



Bild 311. Raffael: Madonna del Pesce. Prado in Madrid. (Phot. Hauser & Menet.)



Bild 312. Raffael: Madonna Sistina. Galerie zu Dresden.

die «Predigt Pauli in Athen». Ein neuerdings aufgefundener Teppich mit der Krönung Mariä (Entwurf in Oxford) scheint dieser Folge bestimmt gewesen zu sein; auch findet sich im Vatikan eine andere Reihe von zwölf Tapeten, zum Teil wohl nach Raffaels Ideen gefertigt.

Nach dem Tode Bramantes ward Raffael, nicht im Interesse seiner Thätigkeit als Maler, zum Architekten des Vatikan und von S. Peter ernannt. Die Folgen solcher Überbürdung treten in der Dekoration der «Stanza dell' Incendio» auf; denn von dem Hauptwerk «Brand im Borgo» ist nur die Komposition und ein Teil der Ausführung von seiner Hand; noch weniger Original dürfte das zweite Bild enthalten: «Leos IV. Sieg bei Ostia». Daneben hatte Raffael mehrere Aufträge von Porträts zu erledigen, so malte er den Gesandten «Castiglione» (Louvre), den Kardinal «Bibbiena», für den er auch ein Badezimmer im Vatikan ausschmückte, ferner das «Porträt Leos X.», eines der vollendetsten historischen Bildnisse aller Zeiten (Florenz, Pal. Pitti). Dem Auftrag für die Tapeten war der für die «Loggien» im Vatikan gefolgt (Bild 321, S. 348); auch hier ist nur das Wesentliche der Komposition ihm eigen, ebenso wie bei dem Deckenschmuck in der Farnesina, welcher die Mythe von «Amor und Psyche» in gefälliger, naiver Art behandelt. Die Dekoration am Korridor vom Vatikan ins Belvedere ging unter, ja wir kennen nicht einmal ihren Gegenstand. Von den späteren Tafelbildern ist die «Vision des Ezechiel» ebenfalls nur als Zeichnung original, sowie die edle «Kreuztragung» (Spasimo di Sicilia), für Palermo bestimmt und berühmt durch ihre Erhaltung bei dem Schiffbruch. Die sogen. «Fornarina» in Rom (Palazzo Barberini) ist Raffaels unwürdig und ein Werk Giulio Romanos. Auf Entwürfe gehen zurück: die «heilige Familie Franz' I.»; «S. Michael» und «S. Margaretha» (Louvre); «S. Johannes Baptist» (Uffizien, Louvre); «Madonna della Perla»; «Madonna mit der Rose»; «Madonna unter der Eiche» (alle drei in Madrid).

Zu den vornehmsten Werken letzter Zeit gehört die von Raffael eigenhändig, wie aus einem Gufs vollendete «Madonna Sistina» (Bild 312, S. 335) für die Schwarzen Mönche in Vicenza, von August III. für die Dresdener Galerie erworben. Den zauberhaften visionären Eindruck dieses Bildes wird jeder gefühlvolle und gebildete Beschauer empfunden haben. Symmetrischer Aufbau, höchste Eurhythmie, dazu überwältigende Schlichtheit und Ruhe vereinen sich mit der Loslösung von den Gesetzen irdischen Seins; denn das Bild hat dreifachen Horizont: einmal durch das Antlitz der Jungfrau, dann durch die Köpfe der hll. Sixtus und Barbara, zuletzt durch die Engelknaben, so dafs uns alle frei gegenüberstehen. Dazu der wie aus ungeahnter Herrlichkeit gerichtete, von innerem Feuer durchstrahlte Blick aus den tiefdunkeln Augen Mariä und des Kindes! Ob die sogen. «Donna velata» im Pitti das Urbild jener Madonnengestalt wiedergebe, scheint fraglich (Müntz; Bode). Original bis auf Nebendinge (Musikwerkzeuge) ist aber die «hl. Cäcilia» in Bologna.

In seinen letzten Jahren ward Raffael durch Studien über die Roma antiqua in Anspruch genommen. Dadurch trat die Dekoration der päpstlichen Zimmer in den Hintergrund, und in der Sala di Costantino dürften die Wandbilder: «Vision Konstantins», «Sieg über Maxentius», «Taufe des Kaisers», «Schenkung Roms», nebst den «Allegorien» auf Giulio Romano und andere zurückgehen. Dafs der Künstler der Idee eines Auferstehungsbildes nachhing, ist durch Studienblätter erwiesen (Lille, Oxford), dann änderte er das Ziel und nahm die «Verklärung» (Titelbild) zum Objekt, um dem Lazarus-Bilde seines Rivalen Sebastian del Piombo ein Werk dramatischen Charakters gegenüberzustellen. Es war ihm nicht verliehen, dieses herrliche Bild voll nach oben strebender Glaubensmacht zu beenden. Die Kräfte des zart gebauten Mannes waren erschöpft: hielt er doch fast das ganze Kunstleben Roms in seiner Hand. Ein Fieber, das er sich in den Ausgrabungen zugezogen, raffte ihn dahin am 6. April (Karfreitag) 1520, demselben Tage, wo er vor 37 Jahren zu Urbino geboren war. Leo X. hörte mit tiefem Schmerz die Kunde vom Hinscheiden seines Lieblings. Im Pantheon wurde er beigesetzt. Ganz Rom beklagte ihn. Sein künstlerischer Nachlafs fiel an Giulio Romano und Francesco Penni.

Die Unterordnung zahlreicher Eleven unter den Genius, die Formsprache des Meisters hatte für dieselben ein äufserliches Wesen zur Folge, das den Manierismus einleitete. Denn die Kunst war an jene Grenze gelangt, wo die Tradition alter Schulen ihre Kraft einbüfste. Besonderes Vertrauen genofs *Giovanni Penni*, dann *Perino del Vaga*, *Giulio Pippi* aus Rom, der selbständigste Zögling und Gehilfe, aber eine derbe und sinnliche Natur, die zuletzt ganz im Kultus der Antike sich verliert. Er kam nach Mantua und entwarf dort die Gemäldecyklen im Palazzo del Te. 1546 starb er daselbst. *Francesco da Udine* ist als Dekorateur hervorragend (Grotesken). An den Loggien war auch *Polidoro da Coravagzio* thätig. Von allen Schülern hat *Andrea Sabbatini* am reinsten das Vorbild seines Lehrers aufgenommen (Neapel).

Ferrara und *Bologna*. Das Wechselverhältnis zwischen Romagnolen und Venezianern erscheint im 16. Jahrhundert durch jenes blendende Licht gestört, welches von Raffael über Italien hinging. Mancher der Romagnolen ward von ihm nach Rom gelenkt, so der Ferrarese *Benvenuto Tisi*, genannt *Garofalo*, später *Ramenghi da Bagnacavallo*, *Girolamo Marchesi*, *Innocenzo da Imola* und andere. Aber Garofalo, ebenso wie Ramenghi, bleiben doch ihrer Individualität getreu. Ob auch Dosso Dossi in Rom sich aufgehalten, ist ungewifs; in seinen Werken präsentiert er sich stets als Ferrarese. Aus dieser Schule geht manches edle kirchliche Werk hervor. An der Spitze der Ferraresen steht der letztere, *Giovanni Niccolò di Lutero,* nach dem Orte *Dosso Dossi* genannt. Er ward in der Schule des Lorenzo Costa gebildet und herzoglicher Maler, später auch in Mantua beschäftigt. Ariosto verherrlichte seinen Namen. In der That bieten die Werke jenes Dichters denselben Zug phantastischer Romantik

wie Dossos Genrebilder. Die Sammlung zu Ferrara besitzt das Hauptbild, jenes grofse, sechsfache «Altarwerk» aus S. Andrea, dessen Mittelstück die thronende Madonna mit Heiligen einnimmt. Hier findet man ein so ernstes, gediegenes Wesen, eine so festliche Stimmung und solche Farbenpracht, dafs wir dieses Werk den besten jener Zeit an die Seite stellen. Zu Modena sehen wir das Dombild «Maria in der Glorie», mit prachtvoller Landschaft; in der Galerie daselbst die «heilige Nacht», mit poetischem Lichteffekt, wie bei Correggio. Andere Werke in der Brera zu Mailand (S. Sebastian); in der Sammlung Borghese zu Rom (Zauberin Circe); in der Galerie Doria daselbst (Vertreibung der Wechsler). Jenseits der Alpen besitzt Dresden die meisten Sachen von Dosso und Garofalo. Original ist hier das grofse Bild der «vier über die Immaculata disputierenden Kirchenväter», mit reicher Landschaft; im ganzen mag die Dresdener Galerie zwölf Stücke von Dosso besitzen. Berlin hat nur ein echtes (übermaltes) Kirchenbild. Dossos Fresken im Schlosse zu Ferrara sind untergegangen. Er starb 1542.

Benvenuto Tisi, nach dem Heimatsort *Garofalo* zubenannt (1481 bis 1559), war Eleve des Panetti, wanderte um 1497 nach Cremona, Bologna und schlofs sich in Ferrara an die Gebrüder Dossi an, besuchte Mantua und Rom und liefs sich seit 1512 dauernd in Ferrara nieder. Im Vergleich mit dem romantischen Dosso wirkt er nüchterner, aber stets mafsvoller. Auch Garofalo bleibt trotz des römischen Aufenthaltes wesentlich Ferrarese. Eine gewisse Zartheit der Empfindung ist ihm eigen; er wird nicht Manierist, aber sein Gefühl hat nicht die Kraft, Formen zu beleben, welche er darstellt; sein Pathos bleibt unsicher; die idealen Köpfe erscheinen oft leer. In der That verlor der Künstler durch den zweiten Aufenthalt in Rom zum Teil seine ferraresische Naivität, ganz und gar aber seine frühere Herbigkeit. Was ihn trotz starker Produktion auf achtbarem Niveau hielt, ist, dafs er neben grofsen Andachtsbildern auch oft kleinere Tafeln malte, in denen sich sein sanfter Charakter unverkümmert ausprägt. Eine Anzahl solcher Andachtsbilder trifft man in den römischen Galerien (Kapitol, Doria, Borghese). Von gröfseren Werken zeichnen sich aus: die «Kreuzabnahme» (Galerie Borghese), der hl. Sebastian (London), thronende Madonna von 1514 (Ferrara), S. Hieronymus (Berlin), besonders die «thronende Jungfrau» im Dom zu Ferrara.

Antonio Allegri da Correggio. Der Schule Ferrara-Bologna gehört auch jener originale Künstler, in dem das malerische Prinzip endlich zu völliger Herrschaft gelangt. Antonio ist in guten Verhältnissen zu Correggio, einem Städtchen der Provinz Modena, geboren (1494?), und es scheint, er habe in der Jugend ordentlichen Unterricht erhalten. In den Anfängen der Kunst unterwiesen ihn zunächst dortige Maler, später in Modena Bianchi. Bald nach des Lehrers Tode kehrte er nach der Heimat zurück und entwickelte sich hier zu einem der ersten Koloristen, zum Maler des Lichtes und Helldunkels, wie keiner vor ihm. Die «Madonna

mit dem hl. Franziskus» (Dresden) ist das erste beglaubigte Werk des Malers: die Köpfe erinnern hier an Francia, der Thron, das Beiwerk an die Ferraresen; aber innerhalb jenes Rahmens steht doch schon der leicht bewegliche, sinnliche Correggio vor uns. Die neuere Kritik hat von Jugendwerken fünf bezeichnet, die vor 1514 entstanden sein sollen: eine Vermählung der hl. Katharina (Frizzoni, Mailand); die Jungfrau mit dem Kinde und musizierenden Engeln (Uffizien, Florenz); das Madonnenbild im städtischen Museum zu Pavia; eine andere Madonna im Museo municipale zu Mailand; die Tafel mit vier Heiligen bei Lord Ashburton in London. Dem Jahre 1514 gehört die «Verlobung der hl. Katharina» (Louvre), ein recht modernes Werk, in dem sich bereits der goldene Luftton ankündet. 1518 geht der Maler nach Parma und dekoriert ein Zimmer im Konvent S. Paolo mit mythologischen Objekten: die Decke überzieht eine Weinlaube mit nackten Genien in den Durchsichten. Dann kehrt er zurück, gründet einen Hausstand und ist 1520 wieder in Parma, wo er die Fresken in «S. Giovanni» ausführt. In der Kuppel schwebt verkürzt der Heiland; am unteren Saum lagern auf Wolken nackte Apostel, von Engeln umspielt. Das Ganze scheint als Vision des tiefer sitzenden Johannes gedacht. Eine Fülle sinnlicher Schönheit ist darüber ausgebreitet. 1522 erhielt er den Auftrag, Kuppel und Chor des Domes auszumalen; aber nur die Kuppelbilder wurden vollendet: Motiv ist die «in den Himmel schwebende Madonna, von jubelnden Scharen begleitet». Ein gewaltiger Strom von Lebenslust fliefst durch diese Komposition hin; dabei sind Verkürzungen und Untersichten höchst genial, aber auch barock, so dafs die spätere Plafondmalerei hier ihr Vorbild suchte.

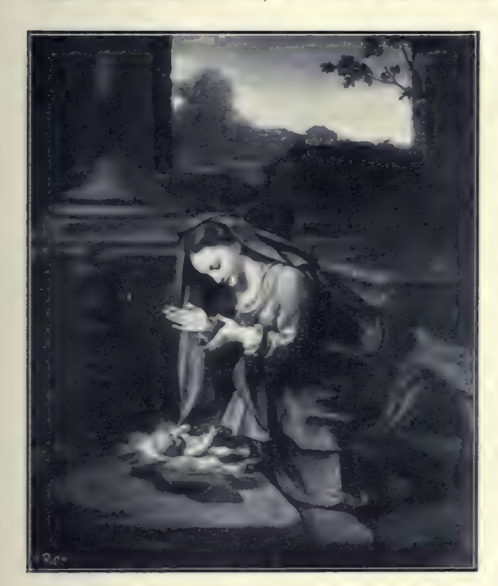


Bild 313. Correggio: Madonna, das Kind anbetend. Uffizien in Florenz. (Phot. Alinari.)

Neben jenen Freskowerken entstanden: die kleine Tafel des am Ölberg betenden Erlösers, vielleicht das Reinste, was Correggio erdachte (London, Aspley House); die beiden Altarwerke für S. Giovanni (Galerie zu Parma). Der früheren Zeit gehören auch zwei Bilder in den Uffizien (Florenz), die «Ruhe auf der Flucht» und eine «das Kind anbetende Madonna» (Bild 313), lieblich und rein im Ausdruck mütterlichen Gefühls. Es folgen nun die grofsen Tafeln: «heilige Nacht» (Dresden),

mit dem von Christus ausgehenden, alle Winkel durchstrahlenden Lichtglanz; die «Madonna des hl. Sebastian» (Dresden); «Madonna des hl. Georg» (daselbst). Jene für S. Sepolcro in Parma gefertigte «Madonna della scodella» und die «Madonna mit dem hl. Hieronymus» befinden sich in der Galerie zu Parma, letztere berühmt durch das goldhelle Licht und die Klarheit der Schatten. In späten Jahren wandte sich Antonio mit Vorliebe mythologischen Stoffen zu in sinnlicher Auffassung ohne die Naivität der Antike. 1530 kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er 1534 starb.

Die Sienesen. Die Blüte sienesischer Kunst war den Anschauungen des Mittelalters verknüpft; mit Signorelli, Pinturicchio, Sodoma tritt eine Wandlung auf und, da man am älteren Formwesen hielt, ein Gemisch von Stilarten, welches den Produkten neuerer Sienesen buntes Gepräge verleiht. Nur der frühreife *Peruzzi* gelangt zum abgeschlossenen, klassizierenden Stil. Neben *Fungai* treffen wir *Pacchia,* später *Sodoma.* Dieser ist 1477 zu Vercelli geboren als Sohn des *Antonio di Jacopo Bazzi,* wandert, nachdem er bei Spanzotti in die Lehre getreten, Mailand zu und schliefst sich der dortigen Richtung an. Durch die Spannocchi kam er nach Siena und erhielt Aufträge, zunächst für das Kloster bei Pienza, dann für Montoliveto, wo Signorelli gemalt hatte. Sodoma tritt in diesen Fresken als geschickter Dekorateur, aber auch als flüchtiger Denker auf ohne straffe Zucht und festes Wollen. Die Szenen behandeln das Leben des hl. Benedikt. Gegen 1507 kam Sodoma durch Agostino Chigi nach Rom und erhielt von Julius II. Auftrag für die Stanza della Segnatura. Raffael liefs von jenen Deckenbildern so viel übrig, als ihm möglich war. 1510—1513 weilt Sodoma in Siena, und es entstehen hier manche seiner besten Werke, so das Wandbild der «Geifselung» (Galerie) und die grofse Tafel der «Jungfrau mit vier Heiligen» (Turin), sowie die Caritas (Berlin). 1514—1515 finden wir den Maler wieder in Rom thätig (Farnesina). Später führte er ein Wanderleben und starb 1549 in Siena. Hervorragend sind die dortigen Fresken in S. Domenico, namentlich die «Ekstase der hl. Katharina» (Bild 314), ein tiefempfundenes Bild mit zartem Frauentypus. Auch die Fresken im Stadthause bieten viel Schönes. Als sein Nachfolger ist *Beccafumi* zu nennen. Mehr als Baumeister denn als Maler schätzenswert ist *Baldassare Peruzzi.*

Schüler und Nachfolger Leonardos. Nach der Eroberung Mailands durch Ludwig XII. blieb das Land unruhig, die Pflege der Künste unterbrochen; aber die Saat, welche Leonardo dem Boden der Lombardei anvertraut, wuchs daselbst fort. Der zierliche Typus, das milde Lächeln seiner Gestalten wird traditionell, artet auch in süfsliches Wesen aus; vor allem blieb die Pflege des «Sfumato», der duftigen Umrisse, Erbteil der Schule. Wirkliche Eleven Leonardos waren: *Andrea Salai, Francesco Melzi, Boltraffio,* ein sehr gewissenhafter Maler, ferner *Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto.* Als Porträtist zeichnete sich *Ambrogio de Predis* aus. *Gaudenzio Ferrari,* in Piemont geboren, in Vercelli unterrichtet,

dann zu Mailand, ist durch die schönen Fresken in *Varallo* (S. Maria delle Grazie) als tüchtiger Maler bekannt. Andere zu Vercelli in S. Cristoforo, darunter die kühn behandelte, majestätische «Himmelfahrt Mariä».

Venezianer. Giorgione, ein illegitimer Sprosse der Barbarella in Castelfranco, Mitschüler Tizians im Atelier Giambellinos, machte sich durch originale Auffassung bemerklich, besonders auf dem Gebiet des Sittenbildes, der Landschaft, worin er zuerst der Anregung Bellinis folgte. Wir haben von ihm nur ein beglaubigtes Werk, das genrehafte Altarblatt in Castelfranco, eine Madonna mit Heiligen. Von der Fassadendekoration in Venedig ist nichts erhalten. Die Anzahl der Staffeleibilder mag nicht bedeutend gewesen sein; auch Vasari erkennt ihm nur wenige Stücke zu. Als echt werden von den meisten Kritikern angesehen: die sogenannte «Familie des Giorgione» beim Fürsten Giovanelli in Venedig, in farbenprächtiger Landschaft; die «drei Philosophen» (Wien, Museum); Madonna mit Antonius und Rochus (Madrid); zwei Bilder der Uffizien: «Salomos Urteil» und der «junge Moses»; «das Konzert» im Louvre und eine «Hirtenszene» (Pest, Galerie); vielleicht auch die «drei Menschenalter» im Pitti. So ist Giorgione der Urvater des *Novellenbildes,* der Landschaft mit Staffage. Gröſseren Ernst und klarere Ziele besitzt der Bergamaske *Palma il Vecchio,* welcher mit Tizian die venezianische Malerei ihrer höchsten Blüte zulenkt. In seinen Altarstücken hält er sich noch



Bild 314. Sodoma: Die hl. Katharina von Siena in Ekstase. S. Domenico zu Siena. (Phot. Alinari.)

wesentlich an Bellini, ist aber weltlicher und üppiger mit weiblichen Typen, dabei sehr farbenprächtig in der Landschaft. Ein stattliches Bild ist der «thronende Petrus» in Venedig (Akademie), ferner die grofsartige «hl. Barbara» (Bild 315) in S. Maria Formosa daselbst und das Altarwerk in S. Stefano zu Vicenza. Palma hat auch Einzelfiguren und Porträts hinterlassen, besonders Frauenköpfe, so die «Bella di Tiziano» (Rom, Palazzo Sciarra). Das sehr verputzte Dresdener Bild zeigt drei anmutige Frauentypen, enthält aber starke Fehler in der Zeichnung. Daselbst auch das späte Werk «Jakob und Rahel am Brunnen» (früher Giorgione benannt). Palma lebte bis 1528.



Bild 315. Palma il Vecchio: Hl. Barbara. S. Maria Formosa zu Venedig. (Phot. Anderson.)

Freund und Gefährte Palmas war *Lorenzo Lotto*, welcher der Art Bellinis und dann Giorgiones nachging. Er ist um 1480 in Venedig geboren und erlangte seinen Ruf zunächst in Treviso, später in Loreto, wo er als Stipendiat der Santa Casa lebte und 1555 starb. Mit Correggio hat er, wenigstens in seinen späteren Bildern, einen Zug krampfiger Erregung und Ekstase gemein, aber in früher Zeit bewahrt er Ernst und Ruhe der Komposition, und als Bildnismaler dürfte er sich den besten Künstlern an die Seite stellen (Bild 316). Sein Hauptwerk kirchlichen Stils finden wir im Dom zu Asolo; Wandbilder erhielten sich zu Trescorre, Bergamo, Recanati. Während seiner letzten Periode unterliegt er dem Einflufs *Tizians*. Dieser hochbegabte, in allen Fächern der Malerei rastlos strebende Mann, ehrgeizig und aus Ehrgeiz rücksichtslos, ward nicht allein für Venedig, sondern den ganzen Norden Italiens, ja an fast sämtlichen bedeutenderen Fürstenhöfen einflufsreich und herrschend. Vornehm in allen Zweigen der Darstellung, Dramatiker im Gegensatz zum Novellisten Giorgione, hat er es gut verstanden, seinen üppigen Zeitgenossen ein glänzendes Spiegelbild vorzuhalten, an dem sich zu ersättigen sie nicht müde wurden. Das Grofsartige und Gemessene seiner Auffassung hat auch den religiösen Typen trotz ihrer Weltlichkeit Majestät und Würde des Eindrucks verliehen.

Tiziano Vecelli da Cadore ist 1477 in dem an Tirol grenzenden Gebirgsland aus vornehmem Hause entsprossen, kam zu einem unbekannten Lehrer, dann in die Werkstatt Bellinis als Genosse von Palma und Giorgione, von dem er manches angenommen hat. Seine Fresken in Padua (1511) gehören der Jugendzeit an; das Beste aus früher Epoche aber ist «der Zinsgroschen», jetzt eine Zierde der Dresdener Galerie (Bild 317). Schon Vasari bemerkte von dem Christuskopf, dafs er «staunenswert» sei, und eine charaktervollere Gegenüberstellung der beiden Pole im menschlichen Leben, Seelenadel und Niedrigkeit, läfst sich kaum finden. Alles ist hier durchdacht; besonders die Hände sind für Charakteristik höchst bedeutsam, und zu so idealem Gepräge war die Figur des Erlösers bei den Bellini noch nicht geklärt worden. Den frühen Werken gehört auch jenes Bild der Galerie Borghese zu Rom an, welches Ridolfi «zwei Mädchen am Brunnen» nennt und das, nach gewissen Beigaben zu schliefsen, nichts mit himmlischer Liebe zu thun hat, sondern nur mit den Erfahrungen der irdischen: die eine Figur wendet Amor den Rücken, weil sie das Eitle seiner Versprechungen erlebt hat. Das Kolorit des Fleisches ist hier von goldiger Pracht, das Ganze ein Farbengedicht



Bild 316. Lotto: Weibliches Bildnis. Brera zu Mailand. (Phot. Alinari.)



Bild 317. Tizian: Der Zinsgroschen. Galerie zu Dresden. (Phot. Braun, Clément & Komp.)

ersten Ranges. Jener Zeit gehört auch eine Serie von Bildnissen. Wann Tizian mit dem Hof in Ferrara zuerst Berührung hatte, ist ungewifs; 1516 tritt er dort auf und malt das Porträt Alfonsos (Madrid), sowie Bilder religiösen und mythologischen Inhaltes. Das grofse Werk jener Zeit aber ist die «Himmelfahrt Mariä» für die Kirche de' Frari in Venedig (Akademie), voll stürmischer Gewalt des Ausdrucks, besser allerdings in den oberen Partieen mit der prächtigen Engelschar; denn die Derbheit der Apostel unten nebst manchem Fehler der Zeichnung wirkt doch störend, obgleich die Wogen von Licht und Schatten, der blendende Farbenreiz vermittelnd darüber hingehen. Um 1520 arbeitete Tizian an dem



Bild 318. Tizian: Maria im Tempel. Ausschnitt. Akademie zu Venedig. (Phot. Alinari.)

Altarwerk für Brescia mit dem «hl. Sebastian», den der Künstler selbst für das Schönste erklärte, was er gemalt; 1523 vollendete er die berühmte «Grablegung» für den Markgrafen von Mantua (Louvre). Mit diesem Bilde schliefst jene Epoche in Tizians Entwicklung, die mit dem «Zinsgroschen» begonnen hat. Es folgten: «Madonna Pesaro», ein grofsartiges Zeremonienbild, und das hochdramatische, leider 1867 zerstörte Werk des «Petrus Martyr» für S. Giovanni e Paolo (Venedig). 1532 war Karl V. über die Alpen gezogen und berief Tizian, sein Porträt zu fertigen, was dem Künstler viele Ehren eintrug, auch blieb er nun Hofmaler. In den dreifsiger Jahren entstand das mächtige Breitbild «Maria im Tempel» (Bild 318) (Venedig, Akademie). Von Bildnissen seien zunächst die Selbstporträts hervorgehoben (Wien, Berlin, Madrid); trefflich sind auch jene des «Ranuccio



Bild 319. Paolo Veronese: Gastmahl bei Simeon. Akademie zu Venedig.

Farnese», sowie das der «Tochter Roberto Strozzis» (Florenz, Palazzo). Dieses Kinderantlitz gehört zu den frischesten, die eines Malers Pinsel entworfen. Musterstück technischer Behandlung ist das Porträt des Papstes Paul III. 1545 war Tizian in Rom und wurde gnädig empfangen, 1548 ging er zu Karl V. nach Augsburg und malte ihn zu Pferde in der Rüstung, den Speer schwingend, wie er in der Schlacht bei Mühlberg anführte, auch das Porträt König Ferdinands und seiner Kinder; für den Kaiser lieferte er aufserdem die «Mater dolorosa» (Madrid) und die «Trinität», ein Bild, das Karl in die Einsamkeit von S. Yuste mitnahm. Philipp II. setzte die Protektion des Künstlers fort; neben religiösen Bildern entstanden für ihn mythologische Szenen, die dem sinnlichen Monarchen Bedürfnis waren. In seiner letzten Zeit überwiegen bei Tizian koloristisches Moment, Breite und Energie des Vortrags immer mehr die Formsprache, so bei der «Dornenkrönung» in München und der «Beweinung Christi» in Venedig (Akademie). Fast hundert Jahre hatte er gelebt und eine Fülle der Anerkennung seiner rastlosen Thätigkeit geerntet, als die 1576 grassierende Pest ihn dahinraffte. Von seinen Schülern haben *Schiavone* und *Paris Bordone* eine achtbare Selbständigkeit errungen, namentlich letzterer, dessen Bild «die Übergabe des im Fisch entdeckten Ringes an den Dogen» (Venedig), bekannter geworden ist.

Unter Abhängigkeit von Tizian produzieren drei Künstler des Namens *Bonifazio,* zwei davon, der ältere und der jüngere, nach der Heimat Veroneser. Von ersterem stammt das «Gastmahl des Reichen» in der Akademie zu Venedig. Ein dritter, *Bonifazio Veneziano,* ist Abkömmling eines der Vorgenannten. Zu ansehnlicher Gröfse erhob sich noch einmal die Kunst der Lagunenstadt in *Jacopo Robusti,* nach seinem Vater *Tintoretto* genannt (1518—1594). Aus der Schule Tizians hervorgegangen, nahm er doch eine veränderte Richtung, indem er die Zeichnung Michelangelos dem venezianischen Kolorit anzupassen und durch starke Gegensätze von Licht und Schatten, sowie durch kräftige Aktion dramatischer zu wirken suchte, als es in der venezianischen Malerei sonst üblich war. Seine frühen Werke, die «Anbetung des Goldenen Kalbes» und das «Jüngste Gericht» für S. Maria dell' Orto, haben gewaltige Ausdehnung (15 *m* Höhe), sind mit grofser Kühnheit und Breite entworfen, auch reich an Lichteffekten. Mafsvoller präsentieren sich das schöne Bild: «der hl. Markus rettet einen Sklaven» (Akademie, Venedig); die «Hochzeit zu Kana» in S. Maria della Salute und die «Überführung der Gebeine des hl. Markus» (Venedig, Bibliothek). Tintoretto war auch ein sehr geschickter Bildnismaler. In seinen späteren Jahren übernahm er mächtige Aufgaben für die Scŭola di S. Rocco und den Dogenpalast, welche das Riesengemälde des «Paradieses» für den grofsen Ratssaal krönte. Bei jenen Arbeiten unterstützte ihn seine Tochter *Marietta Robusti.*

Der letzte grofse Vertreter des venezianischen Cinquecento ist *Paolo Caliari,* genannt *Paolo Veronese* (1528—1588). In seiner Vaterstadt von

Antonio Badile unterrichtet, kam er erst 1555 nach Venedig und liefs hier Tizian auf sich wirken. Im Gegensatz zu Tintoretto ist er heiter, fröhlich, ein gewandter Erzähler, immer in festlicher Stimmung bei lichtem Kolorit. Seine erste Thätigkeit in Venedig gehörte der Kirche S. Sebastiano, welche das «Gastmahl des Simeon» beschlofs (Mailand, Brera). 1561 entstand die «Hochzeit von Kana», ein Bankett in den Hallen eines Renaissancepalastes (Louvre). Denselben Gegenstand präsentiert das Bild in der Dresdener Galerie, wie denn auch Repetitionen vom «Gastmahl des Simeon» sich im Louvre und in Turin vorfinden. Eine derartige Szene besitzt ferner die Akademie in Venedig (Bild 319, S. 345). Mit dem Prunkkostüm seiner Zeit ausgestattet ist auch die «Anbetung der Könige», so auf den Bildern zu Dresden, Wien, Mailand. Mythologische Objekte versteht er leicht und gefällig zu behandeln. Naturgemäfs konnte eine solche Fülle der Produktion nicht ohne dekorativen Anstrich bleiben, wie sich das auch bei den historischen Szenen im Dogenpalast (Triumph des Dogen Contarini; Loredano, Skutari verteidigend) kundgiebt. Sehr wirksam ist die «Apotheose Venezias», das grofse Deckenbild. Paolo war auch als Porträtmaler mit Geschick thätig. Seine Richtung verklingt in dem Bruder *Benedetto*, seinen Söhnen *Carletto* und *Gabriele*, sowie in einigen Schülern.

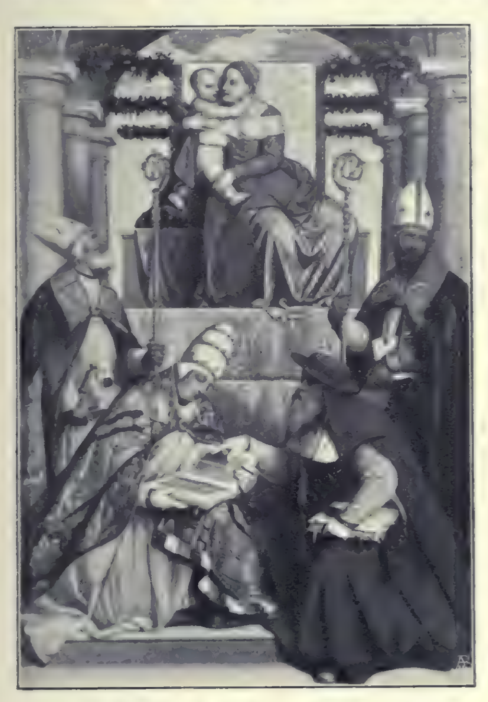


Bild 320. Moretto: Madonna mit den vier Kirchenvätern. Städelsches Institut zu Frankfurt a. M. (Phot. Bruckmann.)

Im Grenzdistrikt des Friaul sind *Pellegrino* und *Pordenone* von Bedeutung; in *Brescia* wird Ferramola durch *Romanino* abgelöst, der mit leichtem Vortrag zu bestechen weifs. Viel anziehender präsentiert sich *Alessandro Bonvicino*, genannt *Moretto* (1498—1555). Man hat ihn als Eleven Tizians betrachtet, aber sein Lehrer war Ferramola, und er bleibt stets Brescianer; seine durch zartes Silberlicht geklärten Farben stehen dem Ambraton der Venezianer fern. Im Gegensatz zu seinem Landsmann Romanino ist Moretto stets gewissenhaft; was ihn aber noch schätzbar macht, ist der Ernst, mit dem er das kirchliche Werk behandelt. So in der prächtigen «Krönung Mariä» (S. Nazaro e Celso in Brescia); der Assumptio

im Dom daselbst; der Verklärung Mariä (Brescia, Galerie); der thronenden Jungfrau für S. Clemente. Bekannt und mit Recht geschätzt ist die «hl. Justina mit dem knieenden Donator», eine Zierde des Wiener Museums. Grofsartig noch in Kühnheit der Behandlung sind: die «Glorie des hl. Antonius» in S. Maria delle Grazie zu Brescia und das ernste Bild «Christus in Emaus». Das Städelsche Institut in Frankfurt besitzt die «Madonna mit den vier Kirchenvätern» (Bild 320, S. 347). Mehr weltliche Auffassung zeigt das Votivbild für den Abt der Humiliaten in Verona, jetzt zu Berlin; farbenprächtig ist das «Gastmahl des Pharisäers» in S. Maria della Pietà (Venedig). Moretto gehört aufserdem zu den ersten Meistern des Porträts, wie solche im Pitti, in der Galerie zu Brescia und in London beweisen. Auch sein Schüler *Moroni* ist ein trefflicher Bildnismaler. Gleich Moretto kam *Savoldo* erst später zur Anerkennung, «trotz allen Fleifses», wie sein Schüler Paolo Pino bemerkt. Als Kolorist und besonders in der Landschaft wirkt dieser Maler oft stimmungsvoll; sein Hauptbild führt die Brera zu Mailand, eine «thronende Jungfrau»; auch die prächtige Altartafel «Maria mit Heiligen» in S. Niccolò zu Treviso gehört ihm zu, dann die Verklärung Christi in den Uffizien; in Berlin die «Halbfigur einer von braunem Überwurf verhüllten Venezianerin». Savoldo produziert auch Lichteffekte bei Darstellungen der Geburt Christi. In Verona finden wir den Schüler des Caroto, *Domenico del Riccio,* und *Antonio Badile,* welcher nur als Lehrer des Paolo Veronese bekannter geworden ist. In Lodi wirken die *Piazza,* des Namens *Albertino* und *Calisto.* Zu Cremona vertritt *Boccaccino* die venezianische Richtung (Bellini) und den Übergang ins 16. Jahrhundert. Venedig besitzt von ihm die «Verlobung der hl. Katharina» (Akademie), noch in der Weise des Quattrocento gemalt.

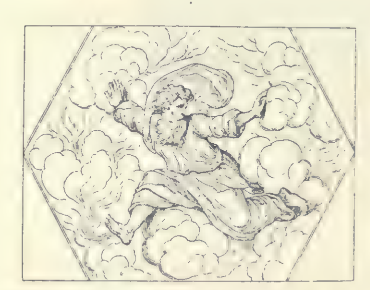


Bild 321. Raffael: Gott Vater. Aus den Loggien des Vatikan.



Bild 322. Kraft: Station des Kreuzweges beim Johannis-Friedhof in Nürnberg.

Fünftes Buch.

Die neuere Kunst aufserhalb Italiens.

Fünfzehntes und sechzehntes Jahrhundert.

a) ARCHITEKTUR. — Die Gotik hatte in Italien einen mehr äufserlichen Charakter empfangen als in nordischen Ländern, denn der klassische Typus war hier stets lebendig. Das Erwachen des Sinnes für letzteren wird denn auch im Süden schneller zur That als da, wo das gotische System mit nationaler Entwicklung, dem geistigen Leben zusammenhing. Bis ins 16. Jahrhundert dauert die Nachblüte der Gotik im dekorativen Auswuchs der Bauglieder fort, und es entsteht eine Fusion mit der neuen Bauart. Erst im 17. Jahrhundert wird der italienische Stil jenseits der Alpen populärer, aber nicht in den zarten Formen der ersten Renaissance. Nach *Frankreich* kam derselbe unter Ludwig XII. durch den genialen Dominikaner *Fra Giocondo* und erzeugte hier einen Mischstil sowohl bei Kirchen als im Schlofsbau (S. Eustache, Paris; Schlofs Chambord; Schlofs von Blois). Allmählich klären sich die Formen. Originell ist das Haus Franz' I. (Bild 323, S. 350). Den gereinigten Stilcharakter trägt die Westfassade des *Louvre* und das *Hôtel de Ville* an sich. Mit Heinrich II. kommt durch *Philibert de l'Orme* und *Jacques Androuet du Cerceau* besseres Studium und System in die Architektur. Für das bürgerliche Wohnhaus jedoch erhält der neue Stil nur langsam Geltung. *Spanien* entwickelt eine sehr üppige Bauart, indem die vorhandene Dekorationsweise gotischen

und maurischen Charakters mit der neuen Formwelt zu einem phantastischen und höchst malerischen Typus verschmilzt, wie die Höfe der Paläste und reicheren Klöster darthun. Später, um 1550, werden die Hauptformen der Renaissance mehr beachtet, und unter Philipp II. gewinnt der strengere Stil die Herrschaft, so im Escurial. Die *Niederlande* zeigen anfangs gemischte Bauformen, nach 1660 reinere, klassische Architektur, wie die Stadthäuser von *Antwerpen*, *Gent* und *Leyden* sie besitzen. Am längsten konserviert *England* gotische Tradition (Kapelle Heinrichs VII. in Westminster) und bedient sich der Renaissance zunächst nur an Grabmälern. Dann tritt der schwerfällige, barocke Elisabeth-

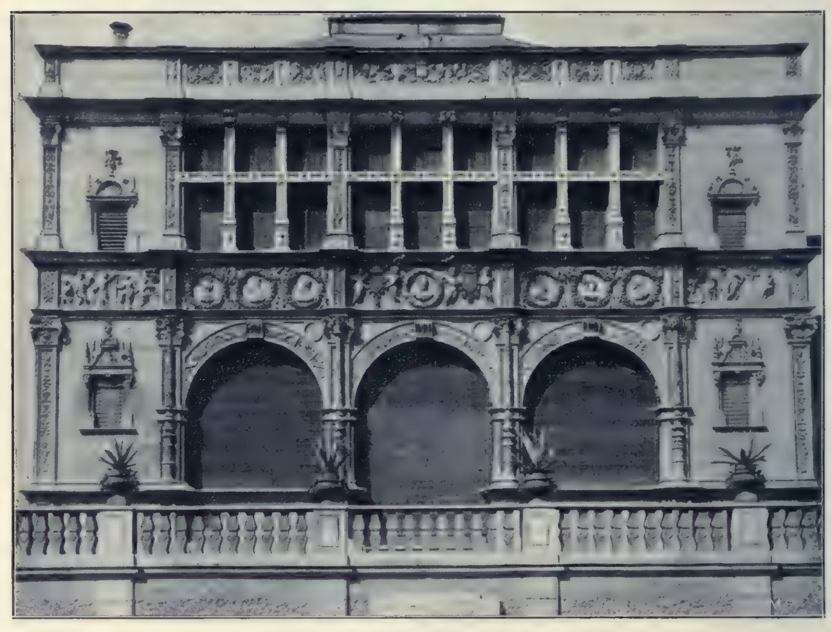


Bild 323. Haus Franz' I. in Paris.

stil auf (John Thorpe). Erst mit *Inigo Jones* kommen am Palast zu *Whitehall* und später durch den tüchtigen *Christopher Wren* am Neubau der durch Brand zerstörten *S. Paulskirche* unter König Karl II. die Gesetze der Renaissance zu durchgreifender Anwendung (Bild 324). Nach *Deutschland* kam dieselbe mittelst der grofsen Verkehrsplätze Augsburg und Nürnberg, und zwar besonders durch das Wandern der Künstler nach Italien. Somit werden Holzschnitt und Kupferstich zunächst Träger der neuen Richtung, und mit ihnen gelangt sie zum Volk. Es entstehen nun Schlofsbauten, und zwar meist durch auswärtige Künstler; dann treten auch einheimische Baumeister hervor, und es beginnt jene malerische Anlage mit hohen Giebeln und Dächern, Erkern, Türmen und Wendel-

stiegen, in denen gotischer Stil nachklingt (Schlösser zu *Torgau; Dresden,* mit dem schönen Portal der Kapelle und dem Hof). Ein schönes Portal besitzt auch die Alte Residenz zu *Bamberg* (Bild 325, S. 352). Seine edelste Vollendung erreicht dieser Stil am Otto-Heinrichsbau des Schlosses zu *Heidelberg* (1556—1559). Als erstes Beispiel eines Hofes mit Säulenhallen italienischer Form erhebt sich die Anlage des *Stuttgarter* Palais. Von 1600 datiert der Neubau der *Münchener Residenz,* hervorragend durch Erzskulpturen und Stuckornament. Auch die Schlösser in *Aschaffenburg* und *Mainz* (1627) sind stattliche, dem Schlufs der Epoche angehörende Werke. Das bürgerliche Haus wahrt in Deutschland längere Zeit gotischen Charakter. Früh markieren sich die Anfänge der Renaissance in *Breslau.* Ein tüchtiges deutsches Werk ist das *Rathaus* in *Altenburg.* Nach 1570 dringen barocke Elemente in den Stil. Gegen Ende des Jahrhunderts erstehen prächtige Bürgerhäuser, so in *Nürnberg* (Toplerhaus, Pellerhaus), *Rothenburg, Heidelberg* (Haus zum Ritter), *Braunschweig, Hannover, Danzig, Lübeck.* In *Halberstadt* und *Braunschweig* finden wir schöne *Holzbauten* mit reicher Skulptur. Die Kirchen behalten zumeist im Plan gotische Anlage und begnügen sich mit dekorativen Renaissanceformen. Das edelste kirchliche Werk im frühen Stil bleibt das *Sebaldusgrab* zu *Nürnberg.*



Bild 324. Die S. Paulskirche zu London.

b) DEUTSCHE PLASTIK. — An Portalen, Strebepfeilern, Grabmälern, Kanzeln übt sich der neue Stil in mehr oder weniger Realistik. Der Dom zu Ulm, die Frauenkirche zu Efslingen, der Dom zu Freiberg,



Bild 325. Portal der Alten Residenz zu Bamberg. (Phot. Haaf.)

das Münster zu Strafsburg, der S. Stephansdom zu Wien besitzen edle Muster an Kanzeln, Portalen. In den Kirchen am Rhein findet man treffliche Denkmäler (Mainz). Auch das Grabmal Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu *München* ist ein stattliches Werk, 1622 über der reliefierten Platte von 1438 errichtet. Hervorragende Meister besitzt Nürnberg: *Adam Kraft*, eine echt deutsche Natur, energisch, voll scharfer Charakteristik, aber auch gemütvoll, zart und ergreifend bei allem Ungeschick der kurzen Dimensionen, gehäufter Drapierung und gedrängter Position seiner Figuren. Frühestes Werk sind die «sieben Stationen», welche mit echter Pietät die Fälle des Herrn unterm Kreuz behandeln (Bild 322, S. 349). Voll tiefen Gefühls ist auch die «Grablegung» am Schreyerschen Denkmal an der Sebalduskirche; höchst kunstvoll das Sakramentsgehäuse in S. Lorenz mit sich umbiegender Kreuzblume, 1500 vollendet; sehr edel das Monument in der Frauenkirche, eine Madonna mit Kind, durch zwei Engel gekrönt. Von Adam Kraft rührt auch das sehr frische «Relief» an der Stadtwage. Sein Hauptwerk (1507) bildet die schöne «Grablegung Christi» in der Kapelle des Friedhofes zu S. Johannes. In Würzburg lebte *Tilman Riemenschneider* (1460—1531), dessen «Apostel» in der Frauenkirche daselbst mit Würde auftreten. Sehr zart sind die Madonnen im Neumünster und in der Kirche zu Volkach. Von ihm kommt das Grabmal (Marmor) des kaiserlichen Paares Heinrich II. und Kunigunde im Dom zu Bamberg. Einige schöne Holzfiguren des Meisters besitzt das Nationalmuseum in München. Im Erzgufs steht die

Nürnberger Schule mit *Peter Vischer* obenan. Künstlerische Freiheit, Noblesse, reiche Phantasie, Schönheitssinn zeichnen ihn aus; in den edlen Proportionen seiner Gestalten, im Flufs der Draperie übertrifft er alle Zeitgenossen, nähert er sich den Italienern. Sein frühestes Werk ist das Grabmal im Dom zu Magdeburg (Erzbischof Ernst), dann folgt jenes im Dom zu Breslau. Das «Sebaldusgrab» (Bild 326) wurde 1508—1519 vollendet. Es besteht aus dem Sarkophag mit Unterteil, überwölbt von einem Gehäuse auf acht Pfeilern und bekrönt mit drei Aufsätzen. Am unteren sieht man Reliefs aus dem Leben des Heiligen von grofser Anmut des Vortrags; an den Pfeilern unter Baldachinen die herrlichen zwölf Apostel, wohl das Schönste, was die deutsche Plastik hervorgebracht hat. Der Bau ruht auf ehernen Schnecken; auch in den Zwickeln, Gesimsen beleben ihn allerlei Geschöpfe. Von späteren Werken zeichnen sich aus: das edle Motiv im Dom zu Regensburg «Christus mit den Schwestern des Lazarus», dann die «Krönung Mariä» im Dom zu Erfurt, ferner die Grabmäler in der Schlofskirche zu Wittenberg und in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Von ihm sind auch die beiden Erzfiguren König Arthurs und Theoderichs in der Stiftskirche zu Innsbruck. Dieselben gehören zum umfangreichen Denkmal Kaiser Maximilians und zeichnen sich vor den übrigen durch edle Haltung aus. Aufser Peter Vischer war Meister *Gilg* der bewährteste Giefser an jenem Werke. Auch die Fürstenmonumente im Chor des Domes zu Freiberg

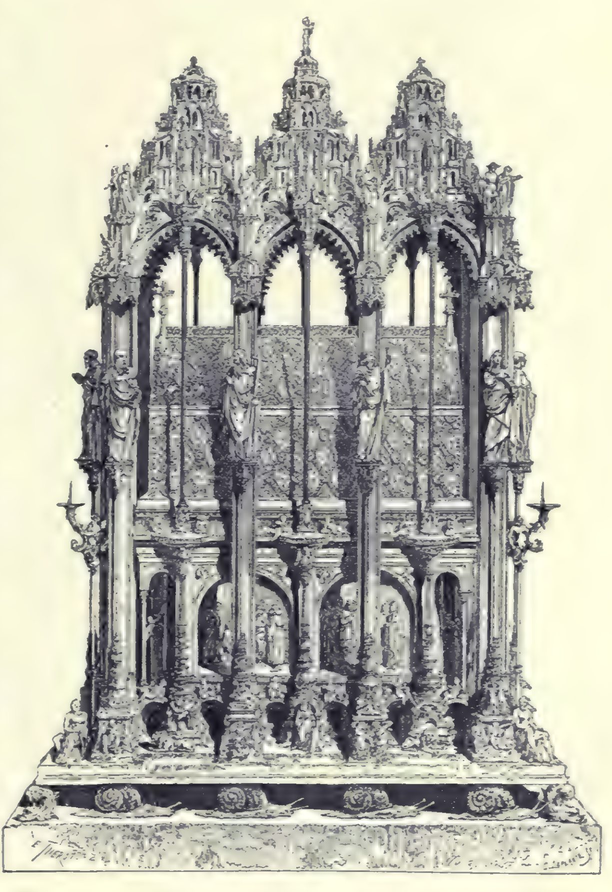


Bild 326. Peter Vischer: Sebaldusgrab. Sebalduskirche zu Nürnberg.

sind tüchtige Arbeiten jener Zeit. Die *Goldschmiedekunst* erhebt sich in Nürnberg zu hoher Bedeutung namentlich durch *Wenzel Jamnitzer.* In Warburg lebt *Anton Eisenhoidt*, ein sehr gewandter Kenner der italienischen Renaissance, welche er in Rom studiert hatte. Sein Hauptwerk, die Ausstattung einer Kapelle, befindet sich in Schlofs Herdringen (Westfalen).

Die *Holzskulptur* setzt das Schema gotischer Altäre fort, nur in freierer Auffassung. Plastik, Malerei, Vergoldung einen sich nun zu glänzendem Effekt; Abstufung und Gliederung der Reliefszenen lassen dabei den Typus geistlicher Bühne erkennen. Das Gewand bleibt unruhig und brüchig in schwerer Modetracht; dazu tritt phantastische Ornamentik. Schöne Altäre finden wir zu Rothenburg an der Tauber (S. Jakob); in den Kirchen zu Heilbronn (S. Kilian), Gmünd (Heiligkreuz), Blaubeuren; in den Münstern zu Ulm und Breisach; im Dom zu Chur; in S. Wolfgang (Österreich) (Bild 327); am Rhein zu Kalkar und Xanten (Stiftskirche); auch in Westfalen; ferner im Dom zu Schleswig, in Greifswald, Breslau, Krakau. Zu Nürnberg wirkte der aus Krakau gebürtige *Veit Stofs* (1438 bis 1533) von 1496 ab, welchem lebendiger Vortrag und religiöse Wärme eigen sind, wie Adam Kraft. Sein Hauptstück ist der hölzerne «Rosenkranz» mit den Reliefs der Geheimnisse in S. Lorenz zu Nürnberg. Beglaubigt sind ferner: der grofse «Crucifixus» in S. Sebald daselbst und die Altartafeln in Bamberg. Die schwäbische Schule vertritt *Georg Syrlin* zu Ulm. Bekannt ist das herrliche «Chorgestühl» (Bild 328) im Münster mit seiner Fülle von architektonischem Zierat und den prächtigen Brustbildern von Weisen, Patriarchen und Propheten. In Stein arbeitete Syrlin den Brunnen mit drei Rittern auf dem Marktplatz zu Ulm. Auch *Georg Syrlin der Jüngere* war ein trefflicher Holzbildhauer, wie das Gestühl in Blaubeuren darthut.



Bild 327. Altar zu S. Wolfgang (von Michael Pacher).

Frankreich. Hier entfaltet sich die Skulptur in Stein üppig an Monumenten (Kathedrale zu Rouen; Kirche von Brou; Karthause zu Dijon) und Reliefs der Chorgitter. In Tours wirkt Meister *Jean Juste,* von dem in der Kathedrale zwei Grabfiguren, in der Kirche zu S. Denis das prächtige Monument «Ludwigs XII. und der Anna von Bretagne» vorhanden sind. Noch reicher präsentiert sich das «Grabmal Franz' I.» da-

selbst von *Pierre Bontemps* (1552). Unter den Skulptoren für das Schlofs Fontainebleau ist *Jean Goujon* durch zierliche Behandlung seiner Objekte im klassischen Sinn hervorragend. *Jean Cousin* und *Prieur* zeichnen sich durch gewählte Porträtdarstellungen aus.

Die *Niederlande.* In der Frauenkirche zu Brügge sehen wir das edle Denkmal der «Maria von Burgund» von *de Baker* (1495) in Erzgufs, neben welchem dasjenige Karls des Kühnen zurückbleibt. Dagegen enthält S. Jakob noch ein schönes Marmorgrab und der Justizpalast einen trefflichen Kamin.

In *England* treten mit dem 16. Jahrhundert italienische Künstler auf, so *Pietro Torrigiano,* welcher das Monument Heinrichs VII. für Westminster fertigt. Die originale Produktion ist nicht von Bedeutung.

Spanien besitzt eine Zahl von Schnitzaltären mit Statuen und Reliefs, so in der Kathedrale zu Toledo, ferner sehr reiche Grabmonumente (Karthause zu Miraflores). Bekannt als Maler und Skulptor ist *Berruguete* (1480—1562), von dem zu Toledo, Salamanca und Valladolid Denkmäler mit recht lebendigen Motiven vorhanden sind.

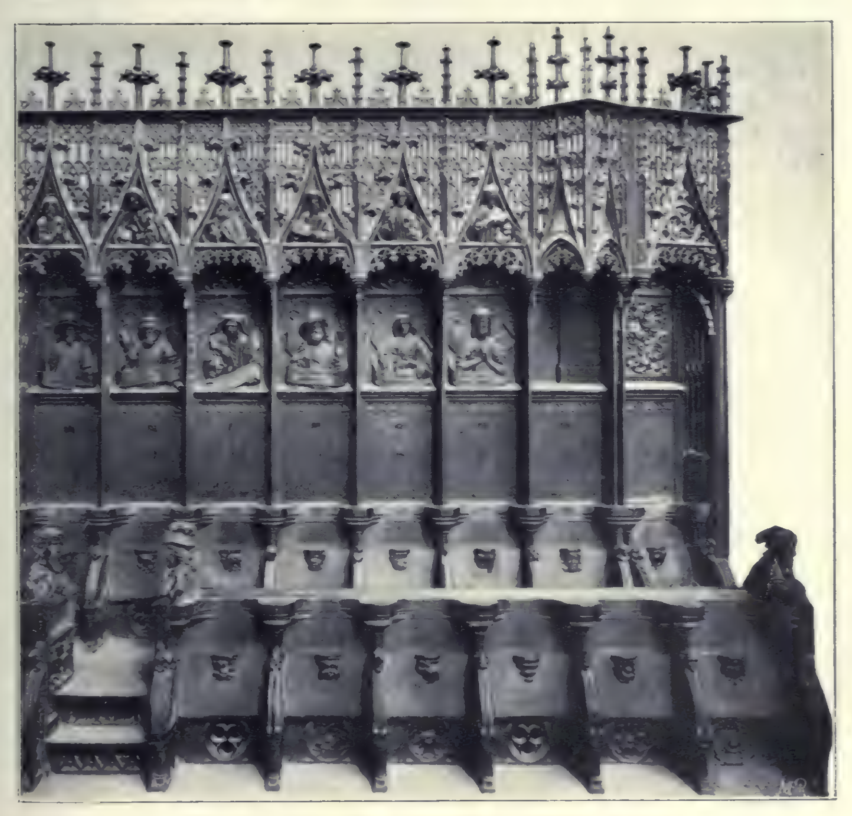


Bild 328. Georg Syrlin: Chorgestühl im Münster zu Ulm.

c) MALEREI. — *Hubert* und *Jan van Eyck.* Die niederländischen Städte glichen im Mittelalter kleinen Republiken, gefestigt durch den Mut, die Freiheitsliebe und den Gewerbesinn ihrer Bewohner, mit eigenen Gesetzen und munizipaler Kriegsmacht. Auf Erhaltung ihrer Privilegien bedacht, lagen sie stets im Konflikt mit ihren Regenten und den Nachbarkommunen. Ein abgeschlossenes, kräftig aufblühendes Leben hatte sich darin entfaltet, und im Gefühl ihrer Bürgerkraft suchten sie wetteifernd die höchsten Ziele nationaler Blüte zu erlangen. Solange die Malerei von der Architektur abhängig blieb, waren die Niederlande künstlerisch wenig hervorgetreten, da sie teils von Frankreich teils von Deutschland beeinflufst wurden. Aber schon im 14. Jahrhundert kündet sich in der Buchmalerei ein Trieb zur Wiedergabe des Natürlichen an, zu vielem Beiwerk und prächtigem Kolorit. Auch die vereinzelten Monumente der Plastik offenbaren eine Naturkenntnis, die mit jener in den Bildern der van Eyck parallel geht. Diese Realistik findet seit Beginn des 15. Jahrhunderts ihre Ausprägung und durchdringt das germanische Kunstnaturell, während im Süden auf dem Boden gräco-italischer Kultur ein idealer Zug die monumentalen Schöpfungen der neueren christlichen Kunst hebt und leitet. An die Erscheinung der Brüder van Eyck knüpft sich das Entfalten der Öltechnik, welche eine andere Methode verlangte als die Tempera. Maaseyck, eine Stadt nördlich von Mastricht, war die Heimat von Huybrecht (Hubert) und Jan van Eyck. Schon im 8. Jahrhundert bestand hier eine Ansiedlung von Benediktinern, welche die Buchmalerei pflegten, und aus einer Miniatorenschule kam wohl auch die Technik der Brüder, indem zierliche Beachtung von Details bei aller Gröfse der Idee, sauberes Vollenden nach jeder Richtung hin an die Illuminierkunst des Mittelalters erinnert. Gebrauch der Ölfarbe war ja schon in älterer Zeit für gewisse Zwecke üblich; durch Ölfirnisse liefs sich auch die Wirkung des Temperabildes mehren: aber die Praktik des Nafs-in-Nafs-Malens, des langsamen Verarbeitens zum Schmelz der Töne hin, das endliche Übergehen des Farbenkörpers mit Lasuren zu einheitlicher Wirkung bildet eine neue Technik. Diese ward nun Mittel, den Realismus, wie er in den Miniatorenschulen blühte, aufs höchste zu steigern, die Darstellung dem Eindruck von Lebensfrische zu nähern. Nachdem Gouache und Tempera ihr Mögliches geleistet, ergab sich das Bessere nur in der Praktik der Ölmalerei, und hier mögen lange Versuche dem Resultat vorausgegangen sein, manche Prüfung der alten Autoren, besonders des Plinius, wie auch Facius berichtet und van Mander betont, welcher den Jan van Eyck als «weisen und gelehrten Mann» rühmt. Man nimmt gewöhnlich an, dafs Hubert um 1370, Jan um 1390 geboren ist; urkundliche Belege finden sich erst von der Zeit ab, wo die Brüder als angesehene Tafelmaler lebten, und zwar Jan in Gent (1422), wo er in den Listen des Schatzmeisters als Hofmaler und «varlet de chambre» aufgeführt ist. Dort bleibt er in achtbarer Stellung und wird



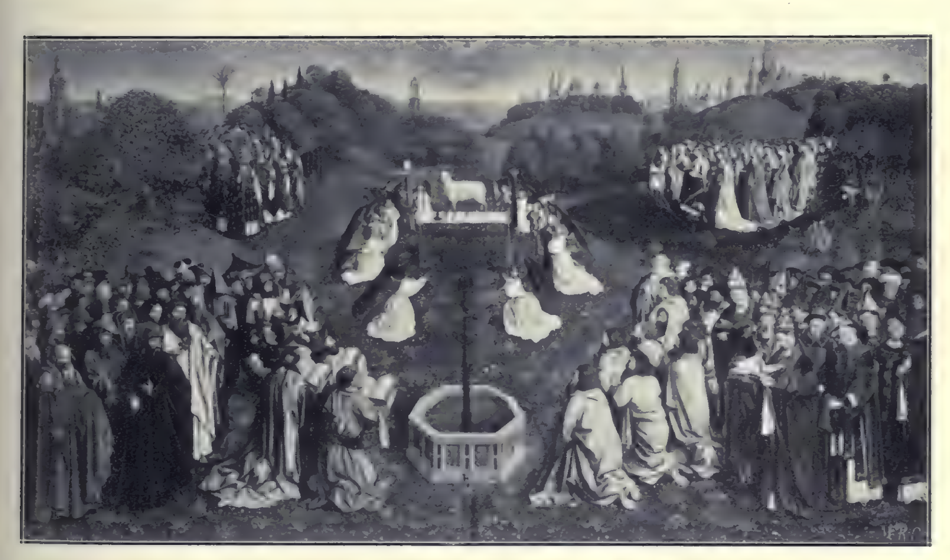
Maria.



Christus.



Johannes d. T.



Anbetung des Lammes.

Bild 329. Vom Altarwerk der Brüder van Eyck in S. Bavo zu Gent.

von Philipp dem Guten zu einer Mission als Gesandter nach Portugal verwendet, wie es später auch Rubens zu teil geworden ist. Höchst bedeutungsvoll für den Künstler gestaltete sich der Auftrag des Jodocus Vydts, eines Genter Patriziers, den Altarschrein in der Kapelle S. Bavo daselbst zu fertigen. Erst nach dem Tode Huberts (1426) ward innerhalb sechs Jahren dieses Monument durch Jan beendet (1432). Es ist ein grofses, aus zwölf Tafeln in Doppelreihe erbautes Altarwerk, dessen vier Mittelstücke noch an Ort und Stelle sind, während die zwei äufsersten Flügelbilder der oberen Reihe in das Museum zu Brüssel, die sechs übrigen in jenes zu Berlin gelangten. Inhalt der Darstellung bildet die Grundlehre des Christentums von der Erbsünde, der Versöhnung durch das Lamm Gottes und die Anbetung desselben am Schlufs des Weltdramas. Den Anfang macht die Verkündigung, bei geschlossenen Flügeln. Öffnen sich die Flügel, so entstrahlt dem Innern blendende Farbenpracht. Aus den beglaubigten Tafelbildern Jans können wir schliefsen, dafs der freie, ideale Zug, welcher die in S. Bavo erhaltenen Teile (Anbetung des Lammes; Gestalten Christi, Mariä und des Täufers [Bild 329, S. 357]), sowie die Engelgruppen in Berlin auszeichnet, Hubert angehört. Der Entwurf zu dem übrigen mag ihm auch zukommen, während Jans stärkerer Realismus bei den Figuren von Adam und Eva (Brüssel), den Stifterporträts, der Landschaft des Mittelbildes hervortritt. Dieses Werk überragte an innerer Würde, Lebendigkeit der Motive und richtiger Zeichnung alle Produkte nordischer Malerei; auch die Landschaft ist hier bedeutsam. Zartes Abtönen läfst uns weite Ferne und grofse Räume empfinden, so dafs die van Eyck in Kenntnis der Luftperspektive mit den Holländern des 17. Jahrhunderts wetteifern können. Grundton ist ein kräftiges Braun, die Stimmung tief, das Kolorit leuchtend; der Auftrag erscheint überall vertrieben, die Ölmalerei vollkommen sicher angewendet. In Dürers Tagebuch begegnen wir der Notiz: «Darnach sahe ich des Johannes taffel; das ist ein überköstlich, hochverständig gemähl.» Michael Coxcie fertigte eine Nachbildung des Werkes, deren Stücke sich jetzt in Gent, München, Berlin vorfinden.

Jan van Eycks originale Bilder stehen dem Genter Altar bedeutend nach; sein Talent offenbart sich am günstigsten im Porträt, so dem des «Arnolfini und seiner Gattin» (London); des «Alten mit der Nelke» (Berlin); des «Kanonikus de Leeuw» (Wien); den zwei Brustbildern in London. Von Madonnen seien genannt: jene von Jnce Hall (1432); die des «Kanonikus van der Paele» zu Brügge; die Madonna im Louvre; je eine in Dresden, Frankfurt. Überall ist das Bildnismäfsige vorherrschend. Van Mander berichtet, die Schwester der van Eyck, Margareta, habe ebenfalls die Malerei geübt; aber von den ihr zugeschriebenen Tafelbildern ist keines beglaubigt. Dafs eine Schule existiert habe, läfst sich aus einigen Bildern ohne Künstlernamen schliefsen, so aus den zwei Tafeln in Madrid von 1438 und dem «Brunnen des Lebens» daselbst (Prado), letzterer

grofsartig in mittelalterlicher Symbolik. Am meisten erhebt *Petrus Cristus (Christophori)* aus Baerle Anspruch, als Schüler der van Eyck zu gelten, von dem zu Berlin ein Triptychon, im Städelschen Institut zu Frankfurt eine Madonna, in Köln das «Brautpaar bei dem hl. Eligius» (Sammlung Oppenheim), in England das «Porträt des Edward Grimston» den Zusammenhang mit dem Atelier darlegen. Als Erfinder bleibt Petrus hinter dem grofsen Stile Huberts und auch hinter Jan zurück. *Gerard van der Meire* hat authentische Bilder nicht hinterlassen und soll, van Mander gemäfs, erst nach dem Tode Jans seine Wirksamkeit eröffnet haben. *Hugo van der Goes* dürfte, nach dem Triptychon in S. Maria Nuova zu Florenz, welches der Brügger Agent der Medici, Tommaso Portinari, bestellte, zur Nachfolge der van Eyck gehören; aber der Realismus ist hier schon zu einer gewissen Trockenheit des Körperlichen gelangt. Hugo wurde Mönch im Kloster Boodendale bei Brüssel und ist dort in Geisteskrankheit 1482 gestorben. *Joest van Gent* gehört zu den flämischen Künstlern, welche in Italien Ruhm erwarben (Urbino), so dafs ihn auch Vasari (als Giusto da Guanto) anführt. Sein Bild «das heilige Abendmahl» in Urbino leidet stark an realistischer Dürre des Vortrags.

Neben der flandrischen Malerschule in Brügge und Gent wächst zu Brüssel in Brabant eine jener ähnliche, aber doch eigenartige Kunstrichtung auf, deren Begründer *Rogier van der Weyden* ist. Um 1400 zu Tournai geboren, wo polychrome Plastik blühte, hat auch er sich an solche Vorbilder angeschlossen. Von Campin empfängt er Unterricht und wird 1432 als «Rogier de la Pasture» zünftig, lebt als Stadtmaler 1436 in Brüssel und wandert später nach Italien, wo seine Gegenwart 1449 dokumentiert ist. Mit den van Eyck teilt Rogier den Hang zum Realismus und demgemäfs für das Porträt; im Zeitkostüm ist er peinlich getreu und darum zuverlässig als Modemaler, aber sein Hauptverdienst besteht darin, dafs er in Passionsbildern von andächtiger Stimmung dem religiösen Bedürfnis jener Zeit entgegenkam. Die auch von Dürer bewunderten Kompositionen im Rathaus zu Brüssel, Rechtspflege betreffend, sind verloren. Durch ältere Nachrichten beglaubigt ist das zu Berlin aufbewahrte Triptychon, welches König Juan II. der Karthause Miraflores schenkte; aus derselben Zeit mag der Johannesaltar stammen (Berlin). Ein sehr edles Werk bleibt die «Kreuzabnahme» (Escurial), welche zwar an gotische Skulptur erinnert, aber dramatisch sehr wirksam ist und in tiefer Farbenpracht leuchtet (Wiederholungen im Prado zu Madrid und in S. Peter zu Löwen; Kopie in Berlin). Das gröfste Werk Rogiers vor 1450 erstand für das Hospital in Beaune; es ist ein «Jüngstes Gericht» auf neun Tafeln und nicht ohne stilvolle Gröfse, dabei harmonisch im Kolorit. Gleichzeitig mag das Altarstück in London sein. 1449 wandert Rogier über die Alpen und arbeitet in Ferrara an einem Triptychon; in Florenz scheint ihn Cosimo de' Medici beansprucht zu haben (Madonna im Frankfurter Museum); 1450 kommt er nach Rom und erfreut sich da besonders

an den Wandbildern Gentiles da Fabriano im Lateran, bleibt jedoch in der Eigenart unberührt. Nach der Rückkehr malt er für die Kirche in Middelburg die «Anbetung des Kindes mit dem Kaiser Augustus und der Sibylle» (Altarflügel in Berlin). Für den Abt zu Cambrai entsteht der Altar mit den «sieben Sakramenten» (Prado in Madrid); ähnlich das «Triptychon» im Museum zu Antwerpen (Bild 330). Rogier wird urkundlich zuletzt 1461 genannt und stirbt 1464 in Brüssel.



Bild 330. Rogier van der Weyden: Kreuzigung Christi und heiliges Mefsopfer. Mittelstück des Triptychons der sieben Sakramente. Museum zu Antwerpen.

Aus Rogiers Atelier dürfte seiner Technik nach *Hans Memling* stammen, der auch als «Meister Hans» mit jenem zusammen auf einem Bilde im Inventar der Erzherzogin Margarete auftritt. Er ist geboren zu Memelingen (Mömlingen), im früheren Gebiete von Mainz, und hat Köln besucht, sei es vor oder nach der Ankunft zu Brüssel. Im Verzeichnis der Lukasgilde daselbst und in den Rechnungen der Kirche S. Donatian heifst er «Jan van Memmelynghe» oder «Jan van Memlync», d h. Jan aus Memelingen, und schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts nennt ihn der Genter Chronist van Vaernewyck «l'Allemand». Urkundlich nachweisbar ist ferner, dafs Memling seit 1478 in guten Verhältnissen zu Brügge als Hausbesitzer lebte. 1480 wird er an der Anleihe jener Stadt wegen Kriegskosten beteiligt, verliert 1487 seine Gattin und stirbt vor dem 10. Dezember 1495, wo seine Kinder im Register der Pupillen genannt sind. Vasari und Guicciardini kennen ihn als Schüler Rogiers van der Weyden. Der Anonymus des Morelli gedenkt mehrerer

Bilder jenes Künstlers, so zu Padua (Pietro Bembo), Mailand und Venedig (Kardinal Grimani) — hier eines Selbstporträts, wonach der Künstler «ungefähr 65 Jahre zählt, etwas dick und blühend erscheint». Somit erfreute sich Memling der besondern Gunst italienischer Mäcene, da er die eckige Form und gequälten Motive der Schule Rogiers abthut und mit mehr Schönheitssinn das Körperliche rundet. Seine Figuren ähneln in ihrer zarten Erscheinung eher den Gebilden alter Kölner als der Niederländer. Dafs er in Köln sich aufgehalten, lassen die Ursulabilder vermuten. Auch den alten Sienesen und Umbriern nähert er sich durch



Bild 331. Memling: Christus als König, von Engeln begleitet. Museum zu Antwerpen.

Innigkeit und Milde zumal der Frauengestalten, ja in einzelnen Werken erhebt er sich zu stiller Gröfse und Erhabenheit, auch übertrifft er die van Eyck in Darstellung jugendlicher Körper an Formsinn und Geschmack. Sein Kolorit steht an Intensität demjenigen Rogiers nach, wie das in milderer Auffassung begründet ist; dagegen erscheint seine Modellation zarter und sorgfältiger: die klaren Töne präsentieren sich, wie bei Fra Angelico, in heiterer Unschuld, auch ohne Luftwirkung. Ist das 1467 entstandene «Letzte Gericht» in Danzigs Marienkirche, welchem Rogiers Komposition in Beaune als Vorbild diente, von Memling, so bekennt er sich darin als Anhänger der Brüsseler Schule. Den schweren

Ernst des Vorgängers mildert er durch gröfsere Anmut und Ruhe, zumal auf dem rechten Seitenflügel. Besser als dieses Altarwerk eignen sich Memlings gesicherte Arbeiten zur Kritik, so die Flügelaltäre im Spital S. Johannes zu Brügge, mit schlanken Figuren voll Adel und sittlicher Reinheit; das Triptychon daselbst; besonders die herrliche Tafel der «Sieben Freuden Mariä» in der Pinakothek zu München, ähnlich komponiert wie die «Sieben Schmerzen» in Turin. Wir finden hier eine Chronik anmutiger und lebhafter Schildereien. Durch Porträtfiguren ist die «Madonna des Grafen Duchâtel» in Paris ausgezeichnet; milder präsentiert sich jene zu Chiswick. Diesen reiht sich das «Triptychon des Martin von Nieuwenhoven» (1487) würdig an. Die Krone aller Werke Memlings aber bildet der «Ursulaschrein» in Brügge, ringsum mit Darstellungen aus dem Leben jener Heiligen geschmückt, die an Lieblichkeit und Frische des Gefühls alle andern Werke überstrahlen. Als letzte datierte Arbeit (1491) ist das Lübecker Altarbild, eine «Kreuzigung» mit Doppelflügeln, zu nennen, an dem sicher auch Gehilfen thätig waren. In neuerer Zeit kam das einem spanischen Kloster (Najera) entnommene schöne Bild «Christus als König, von Engeln begleitet» zu Tage, mit lebensgrofsen edlen Typen (Antwerpen, Museum) (Bild 331, S. 361). Memlings Vorbild erzog viele Nachahmer, unter welchen Gerard David, Dierik Bouts, Quinten Matsys hervorragen.

Gerard David, Sohn des Jan David van Ouwater, zog 1483 in Brügge ein und liefs sich dort nieder. Sein Hauptwerk, die «thronende Jungfrau mit Engeln», dazu zwölf kleine Szenen, befindet sich im erzbischöflichen Palast zu Evora in Portugal und besitzt, wie die «Madonna mit Heiligen» im Museum zu Rouen, würdevolle Haltung, edle Typen, harmonisches Kolorit und gleichmäfsige Verschmelzung der Töne, dazu grofse Schlichtheit in Nebendingen. *Dierik Bouts,* genannt Dirk van Haarlem, macht sich in Löwen ansäfsig und folgt Rogiers wie Memlings Spuren. Sein bestes Werk ist das «heilige Abendmahl» in der S. Peterskirche zu Löwen. Dazu gehörige Tafeln finden wir in München (Abraham und Melchisedek; Mannalese) und in Berlin (Passah; Speisung des Elias in der Wüste). Abraham und Melchisedek erscheinen in moderner Tracht; die Handlung geht etwas steif und zeremoniell vor sich, aber das Detail ist wunderbar und die Farbe prächtig. Bis 1491 hatten die Liggeren zu Antwerpen keinen Namen von Bedeutung vorzuweisen. Jetzt tritt *Quinten Matsys* hervor, welcher nach der Tradition vom Schmiedehandwerk zur Malerei übergeht und durch das Studium der van Eyck und Rogiers seine Eigenart entwickelt. Er lebte in hoher Achtung, kam auch in Verkehr mit Erasmus und Thomas Morus, für welchen er das Doppelporträt von Gillis-Erasmus fertigte. Aus der Art, wie Erasmus und Morus über Quinten sprechen, erkennt man, dafs er ein vollwertiger Charakter war. Auch Holbein liefs sich durch den Sekretär der Schöffen (Gillis) bei Quinten einführen. Des Künstlers ältestes Werk, der Altar für Löwen

(Brüssel, Museum), zeigt als Hauptstück die «heilige Sippe» in Lebenswahrheit, aber noch in der traumartigen Ruhe des Mittelalters. Dramatischer wirken die Seitentafeln. Es folgt das Triptychon für Antwerpen (Museum daselbst) mit dem Hauptbild der «Pietas», welches zu den besten Werken nordischer Malerei gehört. Geschlossener Aufbau, edle Empfindung in den neun um Christus versammelten Personen, schlichte Wahrheit des Ausdrucks stellen dieses Bild sehr hoch. Ein drittes, vielleicht das beste aller kleineren ist die «Jungfrau und Kind» (Berlin), mit einem lebensfrischeren Christusknaben, als es der van Eyckschen Richtung darzustellen beliebt. Lebensvoll und zart empfunden sind die Typen «Christi» und «Mariä» (Bild 332) im Antwerpener Museum. Matsys hat auch Sittenbilder in Lebensgröfse entworfen, ja er ist als Vater dieser modernen Spezies zu betrachten. Wir sehen hier Geldwechsler oder Kaufleute, Anwälte, Einnehmer mit andern Personen gruppiert; die Malerei ist eigentümlich hart, aber kräftig (Louvre; Antwerpen; Berlin; München; Madrid; Petersburg; Windsor). Wieviel Matsys davon gemalt, ist schwer zu bestimmen, da auch sein Sohn Jan derartiges behandelte. Am berühmtesten sind die «zwei Geizigen» in Windsor. Auch als Porträtmaler leistet Quinten Tüchtiges. Engeren Anschlufs an seinen Stil sucht *Marinus van Roymerswale*, dessen Blüte erst nach 1521 zu setzen ist. In Brüssel wäre *Lancelot Blondel* zu nennen, der Stadtmaler wurde. *Bernard van Orley* gehört zu den Doppelnaturen, schwankend zwischen Gotik und Renaissance. Geboren 1490 in Brüssel, wird er 1518 bei Margarete von Österreich Hofmaler und lebt bis 1542. Man nimmt an, er habe zweimal Rom besucht und sei von Leo X. beauftragt worden, das Weben der Teppiche Raffaels in Brüssel zu dirigieren. Jüngere Werke des Malers zeigen die erkältende Formsprache der italienischen Kunst. Noch altflandrisch präsentiert sich der «Altar» zu Güstrow in Mecklenburg und das Bild in Turin. Hauptwerk seiner mittleren Periode ist das «Triptychon» in Brüssel (Galerie); seiner letzten gehören das «Jüngste Gericht»



Bild 332. Quinten Matsys: Maria. Museum zu Antwerpen.



Bild 333. Jan Joest: Dornenkrönung. Kirche zu Kalkar. (Nach Beissel, Leben Jesu von Jan Joest. Verlag von B. Kühlen, M.-Gladbach.)

in S. Jakob zu Brüssel; die heilige Familie zu Dresden; «S. Norbert mit Tanchelin disputierend» (München); die Kreuzabnahme in S. Petersburg.

Zu den romanisierenden Niederländern gehört auch *Jan Gossaert,* genannt Mabuse nach dem Geburtsort Maubeuge. Er ist als Vater jenes Manierismus in der flämischen Kunst zu betrachten, welcher die nationale Entwicklung schädigte. Etwa zehn Jahre lang studierte er südliche Kunstformen und ging dann mit seinem Protektor, Philipp von Burgund, nach Utrecht, später nach Zeeland, wo Jan van Scorel und Lambert Lombard sich ihm anschlossen. 1541 starb er zu Antwerpen. Zu Lebzeiten des Malers ward besonders die grofse «Kreuzabnahme» in der Kirche zu Middelburg hoch geschätzt, welche auch Dürer besuchte. Gossaert war tüchtig als Porträtist. Auf dem Boden heimischer Tradition, speziell des Gerard David, bleibt der aus Dinant gebürtige *Joachim Patinir,* welcher vornehmlich die Landschaft kultiviert. Aber hier fehlt das Einheitliche: seine Bilder zeigen ein Konglomerat von Motiven aus der Alpennatur und des Flachlandes. An Patinir reiht sich *Hendrik Bles,* den die Italiener Civetta nannten wegen seines Monogramms. Er ist Architektur- und Landschaftsmaler mit Staffage, deren langgestreckte Figuren nicht von Manier frei sind (München: Verkündigung und Anbetung der Könige). Flandrischen Ursprung hat auch die Familie der *Clouet,* welche in Frankreich ansässig wurde.

In *Holland* tritt uns zunächst *Albert van Ouwater* aus Haarlem entgegen, dessen Bild «Erweckung des Lazarus» sich jetzt im Berliner Museum vorfindet, während das grofse Altarwerk, dessen van Mander gedenkt, verloren ist. Sein Schüler war *Gerrit van Haarlem,* von dem zwei Altarflügel (Wien) und Bilder zu Prag (Rudolphinum), Amsterdam erhalten sind, mit trefflicher Landschaft. Als geschätzter Maler lebte *Jan Mostert,* seit 1500 thätig und ebenfalls mehr durch landschaftliche Szenerie hervorragend als durch Figuren, falls ihm eine Gruppe von Bildern zukommt ähnlich der «Mater dolorosa» in der Frauenkirche zu Brügge. Zu diesen

Bildern pafst auch das Altarwerk im Dom zu Lübeck. Nach Haarlem gehört ferner *Jan Joest*, welcher 1505—1508 den Hauptaltar der Pfarrkirche zu Kalkar am Rhein mit zwanzig Tafeln schmückte. Ihr Kolorit ist frisch und leuchtend, der Vortrag flüssig und verschmolzen, die Komposition ruhig. Das beste Stück möchte die «Dornenkrönung» (Bild 333) sein. Auch die «Erweckung des Lazarus» und der «Tod Mariä» sind edel. Jan Joest verstarb 1519 in Haarlem. In Leyden wirkt *Cornelis Engelbrechtsen* (1468—1533), von dem nur zwei Bilder erhalten sind, der aber auch an dem Ruhm seines vielseitigen und berühmten Schülers teilnimmt: *Lucas Jacobsz*, genannt *van Leyden.* Dieser ist als Sohn eines Malers geboren. Er war ein frühreifes Talent, das namentlich auf dem Gebiete des Kupferstichs glänzte, obwohl seine Wirksamkeit nicht so populär wurde als jene Albrecht Dürers, weil ihm die grofse innere Anschauung mangelt. Schon 1508 trat er mit einem Kupferstich hervor. 1521 erscheint er in Antwerpen und wird dort in die Gilde inskribiert, empfängt auch hier Dürers Besuch. 1527 bereist er die südlichen Niederlande, von vieler Huldigung umworben. Seine schwächliche Natur erlag schon 1532 den Anstrengungen früher Entwicklung. Lukas ist Genremaler und vermochte deshalb die Richtung der van Eyck nicht fortzusetzen; manche Objekte seiner Darstellung haben vielmehr etwas Gequältes und Manieriertes an sich. Tritt dazu Nachahmung italienischen Formwesens, so wird leicht die Karikatur vollendet. Echte Bilder des Lucas sind selten; vieles ist nach seinen Kupferstichen gemalt. Das «Jüngste Gericht» zu Leyden bleibt entschieden hinter der Aufgabe zurück; das «Madonnenbild mit Stifter» (Bild 334) zu München ist dagegen sehr zart im Ton und fein in Behandlung des Körper-



Bild 334. Lucas van Leyden: Madonna mit Donator. Pinakothek zu München. (Phot. Bruckmann.)

lichen wie der Landschaft. Als einziges Beispiel der Technik in Wasserfarben erhielt sich die «Sibylle von Tibur» (Wien, Akademie). Echte Werke sind ferner: «Moses am Felsen», jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg; eine «Anbetung der Könige» im Buckingham-Palast zu London; die «Heilung des Lahmen» in Petersburg, mit trefflicher Landschaft. Von Stichen werden 177 aufgeführt; sie verraten Gefühl für das Zarte der Linie, des Schattens, der Luftperspektive, ja sie sind zum Teil aufserordentlich weich und malerisch behandelt, nur stofsen uns oft häfsliche Typen und Motive ab, so bei der Passion und den Genrestücken aus dem Volksleben. 1525 erschien des Lucas Selbstporträt. Dann gerät er in den Bann Marcantons und verfällt dem Manierismus. Am meisten befriedigt der schöne Stich «Kaiser Maximilian», den auch van Mander hervorhebt. In Amsterdam lebte *Jakob Cornelisz*, dessen Formgebung noch streng und altertümlich bleibt, so auf dem «Noli-me-tangere» in der Galerie zu Kassel und dem «Hieronymusbild» von 1511 in Wien (Museum). Eine phantastische Richtung schlägt der nach seiner Vaterstadt Hertogenbosch genannte *Hieronymus van Bosch* (Jeroom van Aken) ein. Seine Höllenstücke sind mit unheimlicher Frische und Anschaulichkeit entworfen; aber er hat auch einige verdienstvolle kirchliche Werke gemalt, so die «Verspottung Christi» im Escurial und die «Anbetung der Könige» in Madrid. Mit vorwiegender Begabung für Landschaft tritt *Jan van Scorel* auf, geboren 1495, welcher in Haarlem die Kunst erlernte, dann nach Amsterdam ging, später nach Italien, Palästina, Cypern. Für Ober-Vellach in Kärnten malte er das «Altarbild der heiligen Sippe», in dem auch etwas von Dürers Einflufs sichtbar wird. In Rom safs ihm Papst Hadrian, auch wurde er Intendant über das Belvedere. Später finden wir ihn in Haarlem; bekanntlich restaurierte er das Genter Altarwerk.

Kehren wir noch einmal nach *Flandern* zurück, so sehen wir in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Vertreter des Italismus immer schärfer sich absondern, so *Michael van Coxcie*, den vaterländischen Raffael; *Frans Floris* (1517—1570); *Marten de Vos;* die *Francken* und *Otto van Veen*, den Lehrer des Rubens, unter Zuccaro in Rom vollendet. Ganz in Italien blieben: *Denys Calvaert* aus Antwerpen (Bologna), *Paul Bril*, der treffliche Landschafter (Rom), und *Jan van der Straet* (Stradano), während *Pieter de Witte* (Pietro Candido) in München, *Bartel Spranger* in Prag Beschäftigung fanden. Diesen Italisten und Idealisten stehen jene Schilderer des Volkslebens gegenüber, welche an der von Quinten Matsys eröffneten Richtung festhalten, so die Söhne *Quintens, Jan* und *Cornelis, Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer*, besonders das Haupt der Familie *Brueghel, Pieter der Ältere*, geboren in Brueghel bei Breda um 1525, gestorben 1569 zu Brüssel. In Antwerpen bei Pieter Coecke van Aalst gebildet, widmet er sich aufmerksam dem Studium des Volkslebens, dem er trotz seiner Romfahrt anhänglich blieb. Seine Darstellungen sind von höchster Frische und derber Originalität, wie die Bilderreihe aus dem

Volksleben in Wien (Museum) darthut, wo man ihn gründlich studieren kann. Kein Werk trägt ein früheres Datum als 1559 (Streit des Karneval mit der Fastenzeit [Bild 335]); es scheint somit, als habe Pieter erst in der zweiten Hälfte seiner Laufbahn sich der Malerei gewidmet, denn von 1553 bis 1558 sind allein Kupferstiche vorhanden. 1563 liefs er sich in Brüssel nieder und ward von allen Seiten in Anspruch genommen. Rudolf II. war sein Bewunderer und zog viele der Gemälde an sich (jetzt in Wien). Unter ihnen ragen der «Turm zu Babel», sowie der Kindermord zu Bethlehem, besonders aber die «Kreuztragung» hervor. Alles ist populär behandelt, in die Gegenwart versetzt und mit Behagen erzählt. Seine ländlichen Motive «die Hochzeit», «Streit des Karneval», der «Magern gegen die Dicken» sind voll Humor und Satire (Wien). In Madrid, Darmstadt, Neapel ist nur je ein Bild; zwei finden wir in Dresden. Pieter offenbart sich zumal in den Wiener Bildern als der stärkste flämische Kolorist und als einer der kühnsten Praktiker des Jahrhunderts. Seine Malweise in flachen und ganzen Tönen bei lichtem, transparentem Auftrag zu beobachten, ist interessant; dabei versteht er es wie keiner, braune Töne mit gelben und roten zu verschmelzen, in unendlicher Mannigfaltigkeit Harmonie zu suchen. Der ältere Brueghel zeichnete in der Regel seine Bilder «Brueghel». Er trägt den Zunamen Bauern-Brueghel. Sein Sohn *Pieter* folgte den Spuren des Vaters (Höllen-Brueghel), während *Jan*, vier Jahre jünger, einer neueren Richtung angehört (Samt-Brueghel).



Bild 335. P. Brueghel der Ältere: Streit des Karneval mit der Fastenzeit. Ausschnitt. Galerie zu Wien. (Phot. Löwy.)

In Spanien liefs sich ein Flamänder *Pieter van Kempeneer* nieder, welcher den Namen *Pedro Campana* erhielt und in Sevilla eine Schule gründete, aus welcher Morales hervortrat. Seine «Kreuzabnahme» in Sevilla ist von Murillo geschätzt worden (Bermudez). Hofmaler Philipps II. war ein gewisser *van den Wyngaerde* aus Brüssel (de las Viñas); in Sevilla

malte auch *Anton Floris.* Zu London finden wir *Jan Rave* (Corvos); *Gerard Horebout* (Hofmaler Heinrichs VIII.); *Lucas van Heere* (Porträt der Maria Tudor von 1554 in Burlington-House, London). Nach Linz an der Donau kam *L. van Valckenborch* aus Mecheln, ein trefflicher Landschaftsmaler; nach Frankfurt sein Bruder *Martin;* nach Nürnberg *Nicolas Nieuchatel* (Colyn van Nieucasteel im Gildebuch), Mitschüler des alten Brueghel bei Pieter Coecke (Porträt des J. Neudorfer, München). Hamburg nahm *Gillis Congnet* auf. Flandrischen Ursprung hat auch, wie schon bemerkt, die Familie der *Clouet* in Tours. Lyon beherbergte eine Kolonie flämischer Maler.

Deutschland. Der van Eycksche Realismus erstreckte seine Macht zunächst auf die benachbarten Gegenden des *Niederrheins* und liefs die holde Blüte der Schule von Köln ersterben. Einen mächtigen Schritt vorwärts thut der zweite grofse Meister der Kölner Schule, *Stephan Lochner* aus Meersburg am Bodensee, gestorben 1452 in Köln, dessen berühmtes Dombild, die «Anbetung der drei Könige» (Bild 336), den van Eyckschen Grundzug mit aller Farbenpracht und Detailschilderung übermittelt. Auf der königlichen Madonna liegt zwar noch der Abglanz idealen Stils; die drei Weisen kommen als Patrizier daher, S. Georg als Ritter im Zeitgeschmack. Das früheste der vom Künstler auf uns gelangten Bilder scheint die «Madonna im Rosenhag» zu sein, jenes fromme Idyll, in dem so recht der Geist religiöser Lyrik atmet (Köln, Museum). Manche Bilder stehen diesem nahe, dürfen also wohl mit dem Autor in Verbindung gebracht werden, so besonders die «Madonna» im Priesterseminar zu Köln, eine wahrhaft majestätische Frau, das bekleidete Kind haltend. Stifterin des Bildes war die Äbtissin von Reichenstein, deren kleine Figur neben Maria hervortritt. Die Farbe ist hier noch Tempera, auf dem Dombilde Öltechnik. Aus jener Schule stammen die «Praesentatio» in Darmstadt und die Tafeln in München. Gesteigerten Realismus trotz des Goldgrundes anstatt der Luft verrät der *Meister des Marienlebens* in den sieben Darstellungen der Pinakothek zu München und in jener zu London (National-Galerie). Ähnliche Behandlung zeigen das Altarwerk in der Kirche zu Linz am Rhein, jenes in der Spitalkirche von Kues an der Mosel und andere in Köln, Berlin. Schwächer dagegen sind die Werkstattbilder der sogen. *Lyversbergschen Passion* (Köln, Museum) und zwei Tafeln des Germanischen Museums zu Nürnberg. Dem Autor des Münchener Marienlebens nähert sich jener von der *Verherrlichung Mariä* (Köln, Museum), während der *Meister von S. Severin* als selbständige Natur auftritt (zwei Tafeln in der Kirche des Heiligen), energisch zwar, aber auch ohne Sinn für Schönheit und zarteres Empfinden. Stark beeinflufst von Rogier van der Weyden stellt sich der Autor der sechs Tafeln aus dem Leben des «hl. Georg» dar (Köln, Museum); auch der Verfertiger eines Altars «die Jungfrau unter Baldachin mit Karthäusern» ist dem Charakter nach von dem Autor des S. Georgaltars verschieden.

Im benachbarten *Westfalen* bildet sich eine der rheinischen verwandte Kunstrichtung aus, mit der Hauptstätte zu *Soest*. Hier ist *Meister Konrad* der führende Maler an der Wende des 14. und im 15. Jahrhundert. Das Altarwerk zu Niederwildungen (1404) zeigt neben kölnischem Einflufs Sinn für Anmut, besonders in Frauentypen. Unter den Nachfolgern Konrads tritt bis zum *Meister von Liesborn* keine die Schule



Bild 336. Stephan Lochner: Anbetung der drei Könige. Dom zu Köln.

überragende Originalität hervor. Aus den Fragmenten eines Altarwerkes (London, National-Galerie; Münster, Kunstverein) präsentiert sich uns dieser Künstler voll Pietät gegen das Heilige, ja als ein Fra Angelico verwandter Geist voll zarter Andacht, echtem Schönheitssinn und Naturgefühl. Einsam und unabhängig wie dieser Klostermaler aufgetreten, ist er auch ohne Nachfolge geblieben. Nur wenige Reflexe jenes höheren Lichtes berühren den Meister *Gert van Lon* aus dem Paderbornischen (Münster, Museum). In Münster ist *Johann Körbeke* um 1470 thätig.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts verliert die Kölner Malerschule ihre dominierende Stellung, wie dies mit dem gröberen Schritt der Neuzeit kommen mufste. Zunächst sei hier des Malers *Woensam* aus Worms gedacht, der in Köln ansässig wurde, aber die fertige Richtung mitbrachte; niederländischer Einflufs ist bei ihm ausgeschlossen. Zwei anonyme Meister, der des «Thomasaltars» und jener der «heiligen Sippe», lassen flandrische Einwirkung spüren. Von ersterem befindet sich aufser dem Werke im Kölner Museum auch in München ein Triptychon; daher jener Meister auch der des «hl. Bartholomäus» genannt wird. Neben Kölner Schule finden wir hier oberdeutsche Art. Der Meister vom «Tode Mariä» zeigt Anlehnung an das Werk des Jan Joest zu Kalkar (Köln, Museum). Unter diesem Einflufs wächst auch *Barthel Bruyn* (1493—1557) hervor, ein angesehener Künstler in seiner Vaterstadt (Bilder zu Nürnberg, München, Köln, Berlin, Dom in Xanten), der später sich dem romanisierenden Manierismus hingiebt. Als Porträtmaler ist er am tüchtigsten. In *Westfalen* treten die *Brüder Dünwegge* 1521 zu Dortmund mit einem Altarwerk hervor, und in Soest bemüht sich *Heinrich Aldegrever*, der Goldschmied und Kupferstecher, den alten Ruhm aufrecht zu halten. Er wirkte auf dem Boden der Renaissance. In Münster finden wir die Familie *tom Ring* durch das ganze 16. Jahrhundert hin thätig; vielseitig ist besonders *Ludger*, geboren 1496. Zu Eimbeck wirkte *Johannes Raphon*, ein niedersächsischer Maler voll Innerlichkeit, aber mit unfertiger Technik.



Bild 337. Schongauer: Ruhe auf der Flucht. Galerie zu Wien. (Phot. Löwy.)

Schwaben. Am Oberrhein zwischen Strafsburg und Basel, anderseits zu Ulm müssen wir die schwäbische Kunstrichtung aufsuchen. In Kolmar lebte *Kaspar Isenmann*, welcher für S. Martin den Hochaltar fertigte, ein ganz realistischer und trivialer Produzent. Aber diese Stadt war berufen, einen Künstler zu schauen, welchen die Italiener «Bel Martino» genannt haben. 1445 hatte der Goldschmied Kaspar Schongauer, von Augsburg

kommend, hier Bürgerrecht erlangt, und 1450 ist *Martin Schongauer* zu Kolmar geboren. Als Gesell mag er Flandern besucht und dort Rogier zum Vorbild genommen haben. Sein frühestes Werk dürfte die «Madonna



Bild 338. Zeitblom: Die Verantwortung des hl. Valentin. Galerie zu Augsburg.

im Rosenhag» von 1473 sein (S. Martin zu Kolmar), welche den ältlichen Typen auf Rogiers Bildern gleicht, während die Flügel eines «Altarwerkes zu Isenheim» Befreiung von jenem Einflufs auf dem Wege der Naturbeobachtung anstreben. Auch die «heiligen Familien» in Wien (Galerie) (Bild 337) und München zeigen den liebenswürdigen Künstler auf solchem

Pfade und als Vorläufer Albrecht Dürers. Namentlich das Wiener Bild ist höchst anziehend in Schilderung einer «Ruhe auf der Flucht». Als Stecher zeigt Schongauer zunächst realistische Neigung, kehrt aber innerhalb der Jahre 1480—1491 zur idealen Auffassung zurück. Die gröfsere Hälfte der Stiche gehört jener Zeit an: unsterbliche Jugend leuchtet aus ihnen hervor, etwas von dem mystischen Geiste, wie er verstärkt bei Perugino waltet, eine Sehnsucht nach Idealen über Zeit und Raum. In dieser letzten Periode mag er auch gewisse mit den Typen der Stiche harmonierende Entwürfe zu kleineren Tafeln produziert haben. Es wird ferner glaublich, dafs er sich nach dem Ende der achtziger Jahre mit den Vorarbeiten zu Altären für das Münster in Breisach beschäftigte, wo er 1491 gestorben ist. Sein Bruder *Ludwig* erhielt die Werkstatt in Thätigkeit. *Ulm* war der Sitz einer alten und produktiven Malerzunft. Von gröfserer Bedeutung ist hier zuerst *Hans Schüchlin,* dessen «Altar» zu Tiefenbronn bei Pforzheim, von 1469 datiert, eine solide Technik bekundet. In der einfachen, klaren Behandlung der Faltenmotive ist er allen zeitgenössischen Malern in Oberdeutschland zweifellos überlegen, steht aber in Auffassung des Christusideals hinter Schongauer zurück. Der Künstler starb 1505. Sein Tochtermann *Bartholomäus Zeitblom* hat wohl auch dessen Unterricht genossen, malte dann für die Klosterkirche in Blaubeuren und erscheint zuerst in dem Altarwerk für Eschach (Stuttgart, Museum; Berlin), dann in jenem für Heerberg im Kocherthal (Stuttgarter Altertums-Sammlung) dem Stil nach vollendet. Einfachheit und Würde, sanfter Flufs der Gewandung, schlichte und echte Gläubigkeit im Auffassen heiliger Stoffe sind diesem trefflichen Maler eigen; dramatischer Aktion ist er nicht gewachsen, dies zeigen die «S. Valentinstafeln» in Augsburg (Bild 338, S. 371), wo sich alles wie bei Fra Angelico ruhig entwickelt. Zeitbloms Name wird noch 1518 in einer Urkunde genannt. Es sei hier auch der Tafeln in der Kirche zu *Grofsgmain* bei Reichenhall Erwähnung gethan, deren Autor vielleicht auf schwäbischem Boden seine Kunst erlernt hat. Ein grofsartiger Zug ist darin unverkennbar; nur blieb der Maler in bäurischen Modellen haften. Erhaben wirkt die Figur Mariens unter den Aposteln. Eine zweite Schule hatte ihren Sitz zu *Nördlingen* mit *Friedrich Herlin* an der Spitze, welcher sich als entschiedenen, aber nicht sehr begabten Vertreter des niederländischen Stils bekennt. Der Dominikaner *Martin Schwarz* zu Rothenburg ähnelt Zeitblom in Reinheit und Milde der Auffassung, wie besonders das edle Motiv einer Verkündigung darthut (Nürnberg, German. Museum). Unter dem Einflufs älterer Ulmer Schule steht auch die Malerfamilie *Strigel* in Memmingen, deren bedeutendster Vertreter *Bernhard* wohl noch Zeitbloms Unterricht genossen hat. Er stand im Dienst Kaiser Maximilians und leistete mehr im Porträt als im Kirchenbild.

In *Augsburg* sind es die *Burgkmair* und *Holbein,* welche durch frischere, dem Leben entnommene Charakteristik der schwäbischen Malerei ein bestimmtes Gepräge verleihen. Infolge Kontakts mit dem Süden

war jener reichen Handelsstadt künstlerische Anregung zugeflossen, die sich zunächst in der Fassadenmalerei äufserte. Durch solch monumentale Aufgaben kam ein gröfserer und freierer Zug auch in das Kirchenbild. *Hans Burgkmair*, geboren 1473, erhielt durch seinen Vater Unterricht, suchte Schongauer in Kolmar auf, wurde, nachdem er Italien gesehen, 1498 Meister in Augsburg, wo er bis 1531 lebte. Wir können drei Abschnitte in der Entwicklung dieses Künstlers annehmen: zuvörderst schliefst er sich der deutschen Weise an und stellt fast nur religiöse Motive dar; alsdann führen ihn die Aufträge des Kaisers dem Holzschnitt zu, worin er von Dürer unabhängig bleibt; zuletzt wird seine Thätigkeit sehr mannigfach. Wie beim älteren Holbein ist der Grundton seines Kolorits Braun; italienische Anklänge finden sich in den Heiligenbildern von 1505 zu Nürnberg (Germanisches Museum), sowie in jenen zu München (Pinakothek) und in dem Altarwerk zu Augsburg (Galerie) mit dem Hauptbilde der neben Christus thronenden Jungfrau. Zumal die Engelknaben erinnern an Bellini. Für Maximilian entsteht die «Genealogie», dann die Illustration des «Weiskunig»; es folgt die Arbeit am «Triumphzug» und zu den «österreichischen Heiligen». Am Gebetbuch Maximilians ist er ebenfalls beteiligt. Von 1529 datiert das grofse «Altarwerk» für Augsburg mit der Kreuzigung. Italienische Formenwelt verrät wieder eine Madonna mit dem Kinde (Hannover), ebenso die Tafel «Esther vor Ahasverus» (München). Auch auf dem Gebiet des Totentanzes hat er sich durch ein treffliches Blatt ausgezeichnet «Der Tod als Würger», eine Darstellung voll packender Wucht, dabei sicher und kühn gezeichnet.



Bild 339. Hans Holbein der Ältere: Mariä Tempelgang. Pinakothek zu München. (Phot. Bruckmann.)

Von seinen Schülern ist, aufser *Hans dem Jüngern*, *Jörg Breu* nennenswert. 1530 wird in Augsburg *Christoph Amberger* zünftig, welcher den Idealismus noch stärker betont als Burgkmair (Altar von 1554 im Dom zu Augsburg) und sich als Porträtist auszeichnet (Karl V., Berlin).

Neben der Familie Burgkmair sind die *Holbein* zur Führerschaft berufen. *Hans Holbein der Ältere*, um 1460 in Augsburg geboren als Sohn eines Lederers, zeigt in den ersten Bildern, vier Tafeln aus dem Marienleben im Dom zu Augsburg, Einflüsse der Niederländer und Schongauers. Zwei Madonnenbilder (Nürnberg, German. Museum) bekunden Sinn für weibliche Anmut und harmonisches Kolorit. Noch freier



Bild 340. Schaffner: Tod Mariä. Pinakothek zu München. (Phot. Hanfstaengl.)

wird seine Darstellung auf den Basilikenbildern von 1496 und 1503. Zwei Jahre hindurch war dann Holbein für die Dominikaner in Frankfurt beschäftigt; von seinen dortigen Arbeiten finden wir sieben im Städelschen Museum daselbst (Passion), die achte beim Konsul Weber in Hamburg. 1502 entstand das umfangreiche Werk zu Kaisheim, sechzehn Bilder aus der Passion und dem Marienleben (München) (Bild 339, S. 373). Stark naturalistisch ist die «Gedenktafel» des Ulrich Walther (Augsburger Galerie). Gegen das Jahr 1508 verliert sich mehr und mehr das Schwanken in der Auffassung: sein vorwärts strebender Geist entsagt nun idealen Reminiszenzen, so auf dem Votivbild des Schwarz von 1508, der Geburt Christi und «Anbetung der Könige» in Basel (Museum). Unterdes reift der «Sebastiansaltar» heran (München, Pinakothek), dessen prächtige Flügel (hll. Elisabeth und Barbara) dem jüngeren Holbein angehören. Holbein des Älteren letzte Jahre waren sorgenvoll. Mehr Glück hatten seine Brüder Siegmund und Ambrosius, welche die Schweiz aufsuchten.

Wie Burgkmair in Augsburg, so steht in *Ulm* der begabte *Martin Schaffner* als Führer an der Grenze zur neueren Malerei. Hervorwachsend aus Schüchlin, übertrifft er Zeitblom durch Anmut und Leichtigkeit des Vortrags sowie durch Pracht der Ausstattung. Er liebt Interieurs mit Marmor, Schnitzwerk, Prunkgerät italienischen Charakters. Verglichen mit Holbein dem Älteren erscheint er vornehmer, stilvoller, gleichmäfsiger. Seine Thätigkeit ist von 1508—1539 nachweisbar, sein Geburtsjahr nicht bekannt. Noch unfertig sind die Passionsbilder von 1515; gereift die Altarflügel im Ulmer Münster (heilige Sippe, zwei Heiligenbilder). Letztere sowie die herrlichen Orgelthürbilder aus Weddenhausen (München, Pinakothek), verraten Studium der Italiener. Während aber der Künstler auf den Ulmer Flügeln noch genrehafte Züge bietet, erhebt er sich in letzterem Werke zu stilvoller Gröfse. Namentlich der «Tod Mariä» (Bild 340) ist

durch ideale Haltung, Innerlichkeit und ein tiefes, ernstes Kolorit ausgezeichnet. Auch die «Verkündigung» wirkt in ihrer hoheitsvollen Ruhe fast wie ein italienisches Bild. Einige tüchtige Porträts dieses Meisters sind uns überkommen (München, Ulmer Münster). Mit Schaffner erlebte die religiöse Malerei in Schwaben eine Nachblüte. Sein Schönheitsgefühl reift an südlichen Vorbildern; aber nicht nur das Kolorit der Venezianer zieht ihn an, sondern auch monumentale Gröfse der Auffassung.

Fränkische Schule. Diese konzentriert sich in *Nürnberg.* Zunächst treten hier Einwirkungen von Böhmen wie vom Rhein her auf, und ein ziemlich nüchterner Realismus überwuchert die Reste idealen Strebens aus der vorigen Epoche. Mit *Hans Pleydenwurff,* dem Autor der schönen «Kreuzigung» in der Münchener Pinakothek, tritt ein über die Heimat angesehener Künstler auf, der für Breslau einen Altar fertigt (Museum) und sich über das Handwerksmäfsige der Wohlgemutschen Richtung erhebt. In einer dem Pleydenwurffschen Stile verwandten Bahn strebt auch der Meister des «Löffelhagschen Altars» in S. Sebald zu Nürnberg (Westchor). Pleydenwurffs Ruhm ist durch den weniger veranlagten *Michael Wohlgemut* bald nach seinem Tode verdunkelt worden. Dieser, 1434 in Nürnberg als Sohn eines Malers geboren, nahm die Witwe Pleydenwurffs zur Frau als dessen Gehilfe und Nachfolger in der Werkstatt. Schon 1479 dürfte er der angesehenste Maler in Nürnberg gewesen sein, wie der Auftrag für die Kirche in Zwickau ersehen läfst, aber er huldigte in seinem Geschäft dem handwerksmäfsigen Betriebe, scheint sich auch der Beihilfe untergeordneter Kräfte bedient zu haben, blieb also Unternehmer. Er selbst ist eine nicht unbegabte, aber poesielose Natur, die sich kaum über zünftige Leistungen erhebt. Von gröfseren beglaubigten Werken sind uns nur drei bekannt; ein viertes wird von einem zeitgenössischen Autor als das seinige verbürgt. Am Zwickauer Werk sind zwei Maler nachweisbar; nur ein Teil der Bilder ist von



Bild 341. Wohlgemut: Kreuzabnahme. Pinakothek zu München. (Phot. Hanfstaengl.)

Wohlgemut selbst. Am besten wirkt hier immer das gesättigte Kolorit, die Nürnberger Tradition. Von gröfseren nicht dokumentierten Werken schreibt man Wohlgemut zu: den Altar zu Krailsheim, jenen in der Kreuzkapelle zu Nürnberg und den zu Hersbruck; vier Tafeln des Hoferschen Altarwerkes (München, Pinakothek) (Bild 341, S. 375). Wohlgemut lieferte auch für Koberger Illustrationen zu dessen Drucken, so zum «Schatzbehalter», zur «Schedelschen Weltchronik».

Von Nürnberg aus erstreckte sich eine nicht unbedeutende künstlerische Anregung auf die östlichen Länder, Böhmen, Polen und Schlesien. In *Krakau* finden wir Arbeiten von Peter Vischer, Veit Stofs und Hans von Kulmbach, sowie die berühmte Handschrift der «Krakauer Privilegien und Stadtrechte» mit Illustrationen im Charakter der Nürnberger Schule. In *Breslau* zeigen der «Barbaraaltar» und einige Bilder im Museum denselben Einflufs.



Bild 342. Dürer: Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter. Holzschnitt aus dem «Marienleben». (Verkleinert.)

Bayern liefs unter dem Schutz prachtliebender Fürsten in den Residenzen Landshut und München, sowie an den Bischofssitzen Regensburg und Freising Lokalschulen erstehen, zunächst für kirchliche Zwecke. Vorherrschend ist ein derber Realismus, der sich bis zur Roheit verirrt, besonders in München. Etwas gelinder verfährt man in Landshut (Trausnitzkapelle), während in Regensburg der Illuminist *Berthold Furtmayr* glänzt. *Österreich* besitzt zu *Salzburg* am geistlichen Hofe Buch- und Tafelmaler. In Tirol war Bozen die Stätte künstlerischen Wirkens; aus Bruneck kommt *Michael Pacher*, welcher für Salzburg, S. Wolfgang (vgl. Bild 327, S. 354), Bozen treffliche Altäre liefert voll ernster Frömmigkeit und Ruhe. Der *Schweiz* gehören die Maler *Hans Fries*, der *Meister mit der Nelke* (Johannesbilder in Bern, Museum) und *Hans Leu* von Zürich. In nordischen Ländern begegnet man kölnischem und niederländischem Einflufs, während die Seestädte daneben auch flandrische Werke importieren.

Albrecht Dürer. Während die deutsche Kunst im 15. Jahrhundert noch an die Werkstatt und das Niveau zünftigen Betriebes gefesselt ist, löst sich im folgenden, wie in Italien so auch in Deutschland, das Talent aus dem Bann typischen Schaffens und gelangt zur Würdigung der Eigenart, zu persönlicher Auffassung. Die Malerei ist nicht mehr solche der Werk-

statt oder Schule, sondern die hervorragender Meister. Auch Dürer, der Sohn eines aus Ungarn (Gyula) in Nürnberg eingewanderten Goldschmiedes, geboren daselbst 1471, kommt aus dem schlichten Handwerk und sollte zunächst demselben folgen; aber der Trieb zur Malerei drängte ihn mächtig, und Wohlgemut erhält ihn als Schüler. Nachdem er auch an Schongauers Stichen gelernt, schreitet er, wie üblich, zum Wandern, und hier beginnt erst seine künstlerische Entwicklung: in Venedig studiert er Bellini und Mantegna. Was er von der fremden Kulturwelt entlieh, waren Bauglieder, Kostüme, Tiere; seine Richtung bleibt deutsch. Auch in Kolmar hat er geweilt, doch traf er Schongauer nicht mehr am Leben. 1494 ist er wieder in Nürnberg und schliefst den Ehebund mit Agnes Frey. Es beginnt nun jene rastlose Thätigkeit als Maler, Holzschneider und Kupferstecher. Auf Märkten und Heiltumfahrten setzte er seine Produkte ab, welche zur Andacht oder Unterhaltung des Volkes dienten. Daneben waren es Probleme aus der Antike, welche ihn anzogen und für die er durch Pirkheimer, Konrad Celtes, Schedel u. a. Verständnis gewonnen hatte, dann aber vornehmlich die so bilderreiche Poesie der Heiligen Schrift. 1498 war die Holzschnittfolge aus der «Apokalypse» beendet. Erst 27 Jahre war Dürer alt, als er diesem ernstesten aller Gedankenkreise nachging; dann wandte er sich der «Passion» zu, deren Motive ihn bis in die letzten Jahre seines Lebens beschäftigten. Dazu kommt das «Marienleben» (Bild 342), eine behagliche Schilderung deutschen Wesens in Haus und Hof, welches Dürers Namen über die Grenzen der Heimat forttrug. Für seinen Entwicklungsgang in der Malerei lassen sich am ehesten die Bildnisse ansprechen, so das frühe eigene (Florenz, Uffizien) (Bild 343), ferner das des «Oswald Krell» und das berühmte «Selbstporträt» (München). Höhepunkt der Entwicklung bedeutet für ihn das Jahr 1504, dem das grofse Blatt des hl. Eustachius angehört, die sogen. «grüne Passion» (Albertina, Wien) und das Tafelbild «Anbetung der Könige» (Florenz, Uffizien), aus dem wir die dünnflüssige, helltönige Malweise Dürers erkennen. Im Herbst 1504 sucht er mit Pirkheimers Unterstützung wieder Italien auf

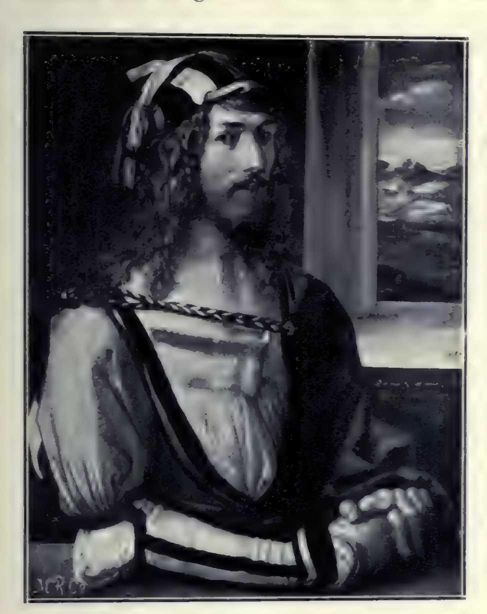


Bild 343. Dürer, Selbstbildnis. Uffizien in Florenz. (Phot. Anderson.)

und malt in Venedig das «Rosenkranzbild» (Bild 344), wird dabei vom Rat hoch geehrt. Auch der «Christus am Kreuz» (Dresden) entstand zu Venedig. Durch Leonardos Vorbild angeregt, wie das zierliche Bild «Christus unter den Schriftgelehrten» (Rom, Palazzo Barberini) darthut, zieht er auch die Physiognomik in den Bereich der Studien und sucht Bologna auf, um Luca Pacioli, den Freund Leonardos, zu treffen und sich in der Perspektive unterweisen zu lassen. Im Frühling 1507 ist er heimgekehrt. Bestellungen fliefsen ihm jetzt reichlich zu. Es entstehen



Bild 344. Dürer: Rosenkranzbild. Rudolphinum zu Prag.

«Adam und Eva» (Florenz, Pitti); das «Hellersche Altarwerk», zu dem er sorgfältige Studien machte (noch achtzehn vorhanden). Zugleich nahm er die schöne Tafel des «Allerheiligenbildes» in Angriff (Wien). Aus den nächsten Jahren datieren Kupferstiche; Marienleben und Passion werden abgeschlossen; es folgt die «kleine Passion» (Bild 352, S. 387), in Holzschnitt und Stich, die ein Volksbuch werden sollte. Wunderbar zog der Gegenstand des Malers Phantasie an; ja es scheint, dafs er ihn als Hauptproblem seines Wirkens ansah. Von der Idealität italienischer Formgebung mufs man hier jedoch absehen, da es ihm nur um eindringliche Charakteristik zu thun war. Überhaupt liegt es nicht in seiner Natur, das Schöne

vom Häfslichen zu trennen, selbst nicht physische und moralische Häfslichkeit. Ungeachtet der «Proportionslehre» bleibt die seltsame, ihm vertraute Menschengestalt. Mit einem steten Gemisch von Bewunderung, aber auch widerstrebender Empfindung schauen wir seine Werke, in denen lebenskräftige Phantasie mit Unbehilflichkeit, Zartheit mit Roheit sich berühren. Von den sechs Madonnenbildern, die er gemalt, ist keines recht volkstümlich geworden. 1513 erschien der berühmte Stich «Ritter, Tod und Teufel», d. h. der «christliche Ritter» im Sinne des Mittelalters, der mit Welt, Fleisch und Teufel zu kämpfen hat. Dürers phantastischer Richtung sind auch der «hl. Hieronymus» und die «Melancholie» entsprossen, indem ersterer als Typus gottseliger Erkenntnis dem unruhigen Drang nach dem Stein der Weisen, dem Jagen nach Wissen gegenübersteht (Erasmus, Lob der Thorheit). Seit 1512 war Dürer mit Kaiser Maximilian bekannt, der ihn für das grofse Holzschnittwerk des «Triumphes» und für das «Gebetbuch» in Anspruch nahm. 1518 zeichnet er das Porträt des Kaisers in Augsburg, auch das Albrechts von Brandenburg. 1520 unternimmt er die Reise nach den Niederlanden, um Karl V. aufzusuchen, damit ihm das von Maximilian versprochene Jahrgeld aus der Nürnberger Steuer bezahlt werde. Auch der Vertrieb seiner Kunstware beschäftigte ihn. In dem Tagebuch jener Reise finden wir nicht nur Dürers Erlebnisse, sondern auch seine malerische Arbeit notiert. 1526 entstanden die Porträts des «Jakob Muffel» und des «Hieronymus Holzschuher» (Berlin), letzteres von wunderbarer Sorgfalt im Detail und strahlend in Lebensfrische. Nach der nordischen Reise hatte Dürer auch die «Apostelbilder» wieder aufgenommen, mit denen er 1514 begonnen; aber die gestochenen Figuren treten zurück vor den vier auf zwei Holztafeln gemalten, ein grofsartiges Werk, das er dem Rat von Nürnberg als Geschenk anbot. Wie Neudörfer angiebt, sind in jenen vier Gestalten die Temperamente verkörpert (München, Pinakothek). Der malerischen Behandlung und rundlichen Modellierung nach dürften diese

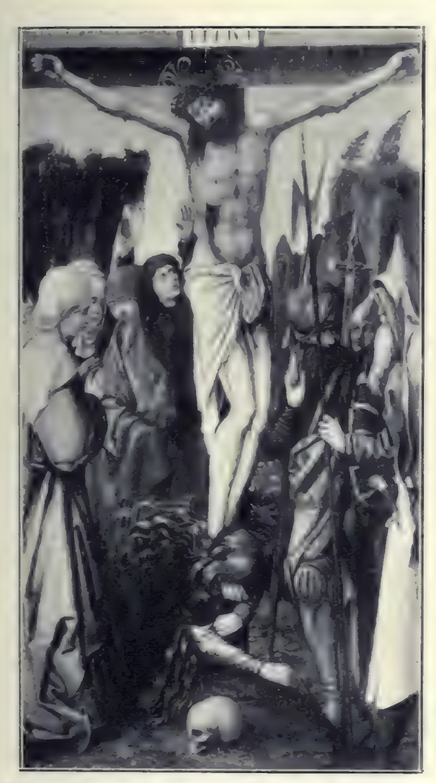


Bild 345. Schäufelin: Kreuzigung. Sammlung des Verfassers.



Bild 346. Grünewald: Hl. Antonius. Seitenstück des Isenheimer Altars. Museum zu Kolmar.

Bilder als Frucht der niederländischen Reise zu betrachten sein. Die Gewandung hat nicht das Knitterige wie sonst, obgleich der weifse Mantel des Paulus steinartigen Charakter nicht verleugnet. Nach der Heimkehr aus Antwerpen (1523) hatte Dürer auch die «Proportionslehre» als Ertrag seiner Studien zum Druck befördert; in den folgenden Jahren erschienen «Unterweisung der Messung» und «Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken». Was wir an Drucken besitzen, sind übrigens nur Teile des von ihm beabsichtigten gröfseren Werkes einer vollständigen Kunsttheorie. 1528, am 6. April, beschlofs dieser wunderbare Geist seine irdische Pilgerfahrt.

Dürers Nachfolger. Durch die Holzschnitte und Stiche verbreitete sich Dürers Einflufs über alle deutschen Lande. Zunächst blieben die Nürnberger Maler ihm am nächsten; aber auch am Oberrhein und in Bayern erfolgte Anschlufs, weniger in Schwaben. Von Dürers Eleven in der Werkstatt ist sein Bruder *Hans* zu nennen, der noch 1515 bei ihm war. Von *Hans Springinklee* sind nur Holzschnitte übrig, während von *Hans Schäufelin* zahlreiche Bilder vorliegen (Bild 345, S. 379). Tiefer beanlagt war *Hans Süfs* genannt *von Kulmbach,* der schon 1522 gestorben ist. In Krakau malte er seine besten Tafeln.

Matthias Grünewald. Hans Baldung Grün. Albrecht Altdorfer. In den Gegenden des Oberrheins machte sich ein von Dürers Maltechnik abweichender Zug geltend, welcher auf koloristische Wirkung hinzielt. An der Spitze dieser Koloristen steht *Grünewald,* der vermutlich in Aschaffenburg geboren ist und in Mainz arbeitete. Seine Originalität prägt sich

am schärfsten im sogenannten Isenheimer Altar aus (Kolmar, Museum) (Bild 346). Nur Licht und Farbe sind hier gebietend; inneres Mafs, Geschmack, Formadel und Würde fehlen. Grünewalds Richtung tritt bei *Hans Baldung, Grün* genannt, abermals hervor. Derselbe stammt aus Weyersheim bei Strafsburg, mag bei Dürer gewesen sein und pilgert 1511 nach Freiburg, wo er die Tafeln für das Münster fertigt (Bild 347). Sein Kolorit ist hell, stark leuchtendes Grün vorwaltend; doch wird das koloristische Moment vom zeichnerischen unterstützt. Manches Barocke tritt hervor, nicht aber die wilde Phantastik Grünewalds. Auf dem Motiv der «Geburt Christi» (Freiburg) sehen wir das Licht vom Kinde ausstrahlen wie bei Correggios «Heiliger Nacht». *Albrecht Altdorfer* erhält 1505 in Regensburg das Bürgerrecht, kommt dort schnell empor, wird Ratsherr und fördert die Sache der Reformation. Er ist zunächst Baumeister, was sich in den phantastischen Architekturen seiner Bilder ankündet (Susanna, München). Sein grofses Schlachtenbild, «Alexan-



Bild 347. Hans Baldung: Flucht nach Ägypten. Münster zu Freiburg.



Bild 348. Hans Holbein der Jüngere: Anbetung der Könige. Münster zu Freiburg.

ders Sieg bei Arbela», zeigt kleinliche Auffassung bei unsäglichem Fleifs (München, Pinakothek). Gewissen Zusammenhang mit Altdorfer verrät *Hans Wertinger*, 1494—1526 in Landshut thätig (Porträts, München, Pinakothek), auch der bayrische Künstler *Melchior Feselen* aus Passau, der zu Ingolstadt wirksam ist.

Hans Holbein der Jüngere. Der Augsburger Schule entsprossen, zeitig nach Basel verpflanzt, entwickelt sich dort der Sohn des älteren Holbein zum Hauptvertreter deutscher Kunst neben Albrecht Dürer. Er ist 1497 in Augsburg geboren, hat zunächst seines Vaters Unterricht genossen und Burgkmairs Einwirkung erfahren. Aus früher Epoche stammt die Madonna von 1514 (Basel); noch in des Vaters Werkstatt dürfte auch die Kreuztragung von 1515 entstanden sein (Karlsruhe). Was den jungen Maler nebst seinem Bruder Ambrosius nach Basel führte, wo er 1515 erscheint, könnte die Hoffnung gewesen sein, in jener durch Buchdruck renommierten Stadt (Amerbach, Frobenius) Arbeit zu finden. Neben Illustration klassischer Autoren lieferte Holbein Zeichnungen für des Erasmus «Lob der Thorheit»; von 1516 stammen die Porträts des Bürgermeisters Meyer und seiner Gattin Dorothea. 1517 verliefs Holbein die Stadt und ging nach Luzern, um das Haus des Schultheifsen inner- und aufserhalb zu dekorieren (1824 abgebrochen). 1519 tritt der Künstler wieder in Basel auf, nachdem er vermutlich Italien besucht, wird zünftig und erhält das Bürgerrecht. Sein Schaffensdrang äufsert sich zunächst in Fassadenmalerei (Haus «zum Tanz»), ebenso liefert er Wandbilder für den Ratssaal, Tafelbilder und Passionsszenen (Basel). In jene Zeit gehören auch der Altar im Dom zu Freiburg (Geburt Christi und Anbetung der Könige [Bild 348]), sowie die kleinen Tafeln des «Ecce homo» und der «Mater dolorosa» in der Basler

Galerie. 1522 entstanden die Flügelbilder in Karlsruhe und die derb realistische «Madonna von Solothurn» (Galerie), dann die braun in braun gemalten Flügel der Orgel im Basler Münster und das heilige Abendmahl (Basel). Um 1526, vor Holbeins Tour nach England, erschien das bekannte und viel umstrittene Bild die «Madonna des Bürgermeisters Meyer», welches sich jetzt in Darmstadt befindet, während Dresden nur die treffliche, von der Hand eines Niederländers gemalte Kopie besitzt. Der von der Reformation zurückgedrängte Jakob Meyer, einer der frühesten Gönner Holbeins, hat sich auf diesem Bilde mit den Seinigen unter dem Schutz Mariens darstellen lassen. In muschelförmig gedeckter Nische sehen wir die etwas volle Gestalt der gekrönten Madonna, das Kind haltend. An ihrer rechten Seite kniet der biedere Stifter, vor ihm sein Sohn, den kleinsten Sprofs der Familie stützend. Links erblickt man die verstorbene und die lebende Ehefrau, dann die in Weifs gekleidete Tochter; auf dem Fufsboden einen gemusterten Teppich. Die Farbe ist ungemein prächtig und zart verschmolzen; warmes Leben pulsiert in der Stiftergruppe, welche an italienische Meister erinnert. An diese Werke schliefsen sich: Holbeins «Selbstporträt» (Basel), sowie jenes von «Amerbach», ferner drei des «Erasmus» (Basel, Paris [Louvre] und Longford Castle bei Salisbury) und andere. Vor der Abreise nach England entstanden auch viele Blätter für den Holzschnitt, die bei Froben, Wolff und Petri gedruckt wurden. Am berühmtesten sind die erst 1538 in Lyon ans Licht getretenen «Folgen für das Alte Testament» und der «Totentanz», welcher in verschiedenen Ländern mit Versen begleitet wurde. Durch des Erasmus Empfehlung an Thomas Morus fand Holbein in London mehrfache Aufträge. Er malte zunächst seinen Gönner, dann «Sir Henry Guildford» (Windsor), den Erzbischof «Warham von Canterbury» (Lambeth House, London), «Sir Henry Wyat» (Louvre) u. a. (Bild 349). Das Gruppenbild der «Familie Morus» ist verschollen (Skizze in Basel). Mit Gewinn kehrte der Maler 1528 zu den Seinigen zurück. Da er dort wenig Beschäftigung fand, suchte er wiederum London auf; aber der Kanzler Morus besafs wenig Einflufs mehr, und es entstanden zunächst Porträts der Hanseaten vom Stahlhof, auch zwei allegorische Bilder für die Halle daselbst. Der Ruf seiner Porträts bahnte ihm nochmals den Weg zum Hofe; 1538 steht er im Dienst Heinrichs, in dessen Auftrag er Christine von Dänemark (Arundel Castle), Anna von Cleve (Louvre), Jane Seymour (Wien), Prinz Edward (Hannover) zu malen hat.



Bild 349. Hans Holbein der Jüngere: Sir George of Cornwall. Städelsches Institut zu Frankfurt a. M. (Phot. Bruckmann.)

Hervorstechend sind die Bildnisse des «Goldschmiedes Morett» (Dresden), des «Sir Richard Southwell» (Florenz, Uffizien), des «Herzogs von Norfolk» (Windsor). Diese späteren Bildnisse lassen in der Pinselführung das Vorbild des Quinten Matsys erkennen, den Holbein in Antwerpen kennen lernte. Im Grunde blieb seine Art dieselbe: scharfer Kontur, sehr plastische und klare Modellierung, heller, transparenter Schatten. Mit den Jahren nahm die Breite der Auffassung zu und seine koloristische Vortragsart, worin kein deutscher Maler ihm je gleichkam. 1538 war er noch einmal in Basel, kehrte aber wieder an den englischen Hof zurück, wo er 1543 an der Pest verstarb. Holbein war durchaus Original, frei aus der Kunst seiner Heimat Augsburg hervorgewachsen, und blieb ohne Schüler.



Bild 350. Cranach der Ältere: Madonna. Dom zu Glogau. (Phot. F. & O. Brockmann's Nachf.)

Die *sächsische* Malerschule hat zum Begründer den in Kranach (Kronach), Oberfranken, 1472 geborenen *Lukas Cranach den Älteren,* dessen volkstümliche Art der Darstellung von der fränkischen Schule (Wohlgemut oder Grünewald?) ausgegangen ist. Um 1500 wird er Meister und 1504 Hofmaler in Wittenberg. Das älteste seiner uns überkommenen Bilder ist die «Ruhe auf der Flucht», von 1504, worin noch tüchtiges Studium sich geltend macht. Die «Venus mit Amor» von 1509 (Petersburg); die Madonna von 1512 (München); eine sehr liebliche im Dom zu Glogau (Bild 350); die berühmte, als Gnadenbild verehrte «Maria Hilf» in Innsbruck von 1517; die Madonnen zu Weimar, Karlsruhe, Darmstadt; die Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians von 1515 zeigen den Künstler auf

der Höhe. Dann kommen zahlreiche Wiederholungen, Atelierbilder ans Licht (1520), wie dies mit Cranachs vielseitiger Thätigkeit als Beförderer der Reformation, als Buchhändler und Kaufmann zusammenhängt. In den zwanziger Jahren werden vornehmlich behandelt: Adam und Eva (etwa achtmal); Judith; Herodias; die Ehebrecherin vor Christus; Christus als Kinderfreund; dann allegorisch-biblische Darstellungen (Altar zu Schneeberg; Stiftskirche zu Weimar), bezüglich auf die Heilslehre der Reformation. Sehr zahlreich sind seine mythologischen Bilder, in denen Manierismus hervortritt, und seine Porträts, welche fabrikmäfsig hergestellt wurden. Cranach starb 1553 in Weimar als treuer Anhänger seines Kurfürsten.

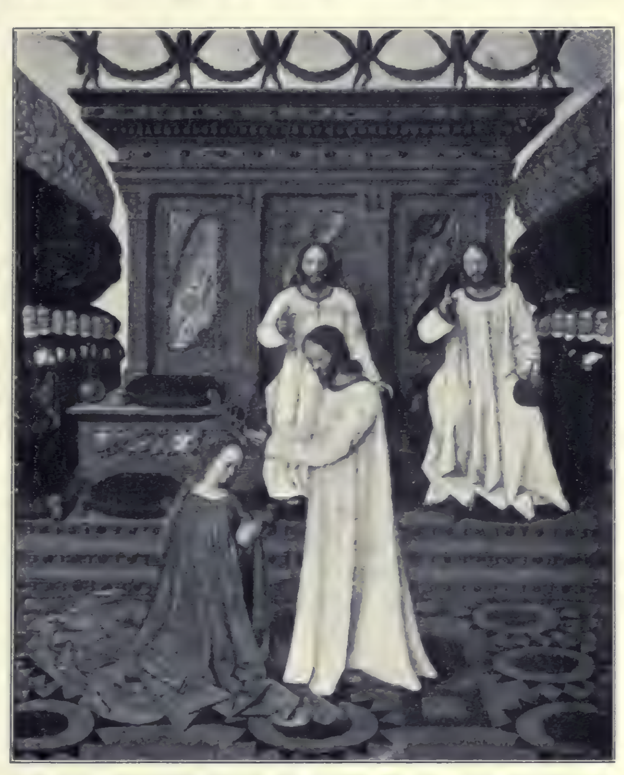


Bild 351. Foucquet: Krönung Mariä. Miniatur aus dem Livre d'heures des E. Chevalier. Schlofs Chantilly.

Aus dem Wittenberger Atelier trat eine Nachfolge ans Licht, unter der *Lukas Cranach der Jüngere* (1515–1586) am bedeutendsten ist. Der mit Cranach dem Älteren in Zusammenhang versetzte Maler *Pseudo-Grünewald* dürfte kein anderer sein als der zu Aschaffenburg thätige *Simon,* Hofmaler des Kardinals Albrecht.

Frankreich. Nachdem bis zu Anfang des 15. Jahrhunderts französische und niederländische Maler sich in fast gleicher Richtung am Fortschritt der Illuminierkunst beteiligt, tritt mit dem Erblühen des niederländischen Elementes durch die van Eyck eine Divergenz ein. Die französische, mehr idealisierende Richtung findet ihr Haupt in *Jean Foucquet,* dem Meister der Schule von Tours (1415—1480), welcher Italien besucht, dann für die Könige Karl VII. und Ludwig XI. thätig ist, und zwar nicht blofs als «enlumineur», sondern auch als «peintre»;

doch haben sich nur Miniaturen erhalten, worin ein edler, vornehmer Stil mit Anklängen an die Italiener waltet. Als Kolorist verwendet Foucquet gebrochene Töne in sehr feiner Skala, auch bleibt er in Kenntnis der Perspektive nicht hinter flandrischen Meistern zurück. Die Miniaturen zum «Livre d'heures» für Etienne Chevalier gehören zu den schönsten derartigen Werken und atmen einen Geist, der uns an Fra Angelico, Filippo Lippi erinnert (Chantilly, jetzt französisches Staatseigentum) (Bild 351, S. 385). Foucquet hinterliefs zwei Söhne und eine Anzahl von Gehilfen, welche die Schule fortsetzten; aber sein Stil kam mit ihnen doch nicht zu weiterer Geltung. Eine mehr realistische Auffassung erhält sich in der *Provence* ganz besonders am Hofe König Renés von Anjou. Hervorragendes Monument jener Schule ist ein «Livre d'heures» für Anna von Bretagne (Paris, Bibl. Nat.) mit trefflichen Randleisten (Pflanzen, Tiere auf mattem Goldgrund); dann das «Brevier» des Herzogs René von Lothringen (Paris). In der Kathedrale zu Aix finden wir Tafeln von *Nicolas Froment* aus Avignon, der mehrfach im Dienste König Renés genannt wird, und von dem auch die Uffizien (Florenz) ein Triptychon besitzen mit niederländischem Typus. Sonst sind nur wenige Tafelbilder vorhanden, so in der Kirche S. Maximin zu Paris ein grofses Altarwerk mit der «Kreuzigung». Wandgemälde finden wir in der Krypta der Kathedrale zu Verdun; in der Kirche S. Etienne du Mont zu Paris; in einer Sakristei der Kathedrale von Puy.

Flandrischen Ursprung besitzt die Malerfamilie der *Clouet*. *Jehan* der Ältere war aus Brüssel; der Jüngere (Jehannet oder Janet genannt) ist wohl auch dort geboren, lernte in der Heimat und wanderte nach Tours, dann nach Paris, wo er in den Hofdienst Franz' I. trat. *François*, Jehannets Sohn, wurde gegen 1500 in Tours geboren und übertraf den Ruhm seines Vaters; aber es herrscht mehr Eleganz und Manier in den Werken dieses jüngeren Clouet. Das bedeutendste ist ein signiertes lebensgrofses «Porträt Karls IX.» (Wien); der Louvre besitzt eine Wiederholung; dort auch das Porträt der Königin Elisabeth. Während so die Clouet den Grundcharakter solider flandrischer Kunst nicht verleugnen, wird das einheimische Element Frankreichs durch die von Franz I. importierten Italiener ganz auf den Pfad eines oberflächlichen Klassicismus gedrängt.

Spanien. Erst als der Islam vor den christlichen Waffen dahinschwand, konnte die Malerei frei sich entwickeln. Italiener, wie Gherardo Starnina, Dello Delli, hatten mehrere Jahre hier zugebracht; dann kam Jan van Eyck als Gesandter nach Portugal. Werke flämischer Künstler, des Rogier und Petrus Cristus, befanden sich in spanischen Kirchen, von denen ein nicht geringer Einflufs ausgeht. Immerhin lassen die Miniaturbilder nationalen Typus erkennen, in dem Realistik mit Andachtsglut sich verbindet. Die Kathedrale zu Sevilla bewahrt in ihrer Bibliothek Miniaturwerke, so das «Missale» des Kardinals Ximenes de Cisneros, das «Pontificale» mit dem Wappen des Don Alonso Fonseca und andere, in denen eine Mischung flandrischen und indigenen Kunstnaturells

auftritt. Die Wand- und Tafelmalerei ergiebt noch vielfach italienischen Stil, so in der Kathedrale von Toledo die Wandbilder in der Kapelle S. Blas; das «Letzte Gericht» im Chor der alten Kathedrale zu Salamanca und die 55 Tafeln daselbst aus dem Leben Christi und Mariä. Eine der Kapellen des Klosterhofes der Kathedrale von Barcelona enthält einen Retablo aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Auch in Andalusien verbreitet sich das niederländische Element, so bei *Juan Sanchez de Castro* in Sevilla. Eigentlicher Vertreter jener Richtung ist *Fernando Gallegos* aus Salamanca, dessen Madonna die Kathedrale daselbst besitzt. Einer der besten Maler jener Zeit war *Antonio del Rincon* aus Granada (1446 bis 1500). Von *Pedro de Córdova* hat sich in der Moschee seiner Vaterstadt ein Bild erhalten. In Toledo malten *Pedro Berruguete* und *Juan de Borgoña* für den Winter-Kapitelsaal des Domes. Wir finden hier Wandbilder aus dem Marienleben, Brustbilder der Erzbischöfe und ein grofses Fresko des Jüngsten Gerichts, wohl von Berruguete. In diesem Prachtraum mit vergoldeter maurischer Decke wirken die Malereien sehr kräftig: Spanien besitzt hier einen der Bibliothek zu Siena ähnlichen, vornehm dekorierten Saal ernsten Charakters. Für die Kirchen in Sevilla malte der schon zitierte *Pieter van Kempeneer* (1503—1580), genannt *Pedro Campana;* sein Hauptwerk, die ergreifende, hochdramatische Kreuzabnahme, befindet sich im Dom daselbst. — In *Portugal* ist die flandrische Malerei einheimisch geworden, begünstigt wohl durch den Handel, denn schon 1386 bauten die Portugiesen in Brügge ihre Lonja. Neben der *Lissaboner* Schule ist die von *Vizeu* hervorgetreten. Als Maler sind *Vasco Fernandez* und *Velasco* zu nennen, von dem in der Kreuzkirche zu Coimbra ein Bild vorhanden ist. Vermutlich gehören ihm auch die grofse Kreuzigung in einer Kapelle neben der Kathedrale und mehrere Tafeln in der Sakristei derselben.



Bild 352. Dürer: Ecce homo. Titelbild des Holzschnittwerkes «Die kleine Passion». (Verkleinert.)



Bild 353. Murillo: S. Antonius von Padua. Museum zu Berlin.

Sechstes Buch.

Die Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

a) ARCHITEKTUR. — Wie der klassisch-römische Baustil in der späteren Kaiserzeit auswächst, zu gunsten malerischer Wirkung das konstruktive Element willkürlich gemodelt, dekorativ überwuchert ist, so wiederholt sich dieser Prozefs mit dem fortschreitenden 17. Jahrhundert. Schon in Michelangelo lebt ein barockes Element; Correggio thut den weiteren Schritt zum Rokoko hin. Sobald überhaupt der Subjektivismus proklamiert war, jeder Künstler sich selbst Mafs und Ziel blieb seines Strebens, die alten Kunstgesetze mit der weisen Trennung architektonischen Stils vom malerischen keine Beachtung mehr fanden, löste sich schnell der Charakter edler Ruhe, mafsvoller Schönheit auf, wie ihn die frühe Renaissance in ihren Bauten errungen hatte. Man verlangte nicht mehr das Einfache, den Reiz der Linie, der Profilierung, sondern Massen, reiches Detail, malerischen Effekt von Licht und Schatten. Es häufen sich nun dekorative Säulen und Pilastergruppen; perspektivische Kunstgriffe machen sich breit; das Kolossale wird bevorzugt. Der Palastbau sucht mächtige Treppen und Anlagen, vernachlässigt den Hof, welchen die Renaissance so geschmackvoll als inneren Organismus zu gestalten wufste. Führender Meister des Barock ist *Lorenzo Bernini* (1589—1660), Architekt und Skulptor zugleich. An S. Peter zu Rom hat er die mächtigen Kolonnaden hinzugefügt, im Inneren errichtete er jenes traurige

Monument verirrten Geschmacks, den bronzenen Tabernakel; im Palazzo Barberini liefs er die gewundene Treppe, im Vatikan die Scala Regia ausführen. Noch weiter als Bernini ging *Francesco Borromini* (1599 bis 1667), bei dem die geschwungene Linie alles beherrscht, so an der Kirche der Sapienza und S. Agnese auf Piazza Navona zu Rom. Im Palastbau bietet Venedig noch manches bessere Werk, so den Palazzo Pesaro mit der grandiosen, malerischen Front. — *Frankreich* etabliert unter Ludwig XIV. seinen die Regierung jenes Despoten illustrierenden, prahlerisch nüchternen, hohlen Stil voll üppiger Dekoration ohne innere Gröfse, trotz der kolossalen Masse. Hauptwerk ist das Schlofs von Versailles, errichtet durch *Jules Mansart*. Von demselben stammt der Invalidendom zu Paris. Im 18. Jahrhundert folgt das Pantheon von *Soufflot*. Der Stil Ludwigs XV., das Rokoko, bildet ein Äufserstes von Willkür der konstruktiven Architektur gegenüber: das Zerschlagen aller strengeren Form, malerisches Durcheinander der Trümmer und den mitunter graziösen



Bild 354. Pavillon des Zwingers zu Dresden.
(Phot. H. Hanfstaengl.)

und pikanten Aufbau dieser Reste. Säulen- und Pilastergruppen ziehen sich in die Wände zurück und bleiben nur noch als Rahmen- oder Schnörkelwerk haften. Dazu kommen Muschelgrotten mit Statuen, Blumenranken mit Vögeln, Genien. Entspricht der innerlich hohle, pathetische Stil Ludwigs XIV. genau dem Charakter jenes eitlen Monarchen und der ihm huldigenden Zeit, so bildet das Rokoko eine notwendige Konsequenz, indem es diese hohle Gröfse zertrümmert und sich von den Überbleibseln einen Tempel leichten Genusses aufbaut, den es nach Laune zustutzt und verändert. Typus jener Zeit ist Ludwig XV. mit seinem tief gesunkenen Hofleben. Nach dieser Orgie kehrt unter Ludwig XVI. das Bewufstsein zurück, auf festerem Boden landen und das Gebäude der Zukunft neu fundamentieren zu müssen. Man sucht die Antike auf; aber es fehlt an innerem Ernst, ihre Würde, ihren Konnex mit dem Naturleben zu verstehen, und man treibt nur gefälliges Spiel, das in der Republik und unter dem ersten Kaiserreich zu einer geistlosen Schablone erstarrt. — *Deutschland* besitzt in der «Michaelskirche zu München», in dem «Berliner Zeughaus», 1685 von *Nehring* erbaut, sowie in dem «Schlofsbau» daselbst von *Andreas Schlüter*, monumentale Werke des 17. Jahrhunderts, noch voll von klassischem Geiste. In Wien errichtet *Fischer von Erlach* das «Belvedere» und die Kirche «S. Karl». Auch in Prag begegnen wir stattlichen Palästen des dortigen Adels. Naturgemäfs ahmten deutsche Fürsten das von Frankreich präsentierte Ideal nach. So begegnen wir in Dresden dem Bau des «Zwingers» (Bild 354, S. 389) und dem «Japanischen Palais»; in Würzburg dem der stattlichen «Residenz»; bei München den kurfürstlichen Schlössern zu Nymphenburg und Schleifsheim; andern zu Mannheim, Rastatt, Ludwigsburg und Stuttgart. Berlin und Potsdam erhielten unter Friedrich II. stattliche Paläste.

b) SKULPTUR. — Wie das Bauwerk, trägt auch die Skulptur jener Epoche den Charakter des Unruhigen, Leidenschaftlichen, der sich bis zu krankhaftem Affekt steigert. Schon Michelangelo hatte durch übertriebene Muskulatur, gequälte Posen, verlängerte Proportionen, bauschige Gewandung dem barocken Stil die Thür geöffnet. Nun entfernte man sich immer weiter von klassischer Ruhe und Würde, schwankte zwischen Derbheit und süfslicher Glätte, umgab die Körperform mit einer unnatürlich flatternden Hülle und steigerte den Ausdruck ins Theatralische, Karikierte. Wenn man Berninis «hl. Theresia» in S. Maria della Vittoria zu Rom, den «Raub der Proserpina» in der Villa Ludovisi daselbst, «die vor Apollo fliehende Daphne» in der Villa Borghese betrachtet, wird man dies empfinden, zugleich aber die Leichtigkeit des Schaffens bewundern. Sehr malerisch wirken die mit Flufsgöttern dekorierten *Brunnen* auf Piazza Navona und die Fontana Barberini zu Rom. In dieser Richtung bewegt sich die Skulptur weiter, auch in *Frankreich*, das mit italienischen Einflüssen durchsetzt blieb. Hier wirken *Simon Guillain* (1581—1658), *Jacques Sarrazin*



Bild 355. Houdon: S. Bruno. S. Maria degli Angeli zu Rom. (Phot. Alinari.)

(1589—1660), *François Anguier* (1604 bis 1669), *Michel Anguier* (1612—1686), welche Denkmäler und Porträts liefern. Klassische Motive behandelt *Pierre Pujet* (1622—1694). *François Girardon* fertigte das Denkmal Richelieus. Die Brüder *Coustou* arbeiten schon sehr manieriert. Von *Pierre Legros* finden wir zu Rom eine Statue des hl. Ignatius in der Kirche Gesù. Im 18. Jahrhundert setzt sich dieser Stil fort. *J. B. Pigalle* (1714 bis 1785) ist der Autor eines Denkmals des Herzogs von Sachsen in Strafsburg. Als besseres Werk seiner Zeit wäre die «Statue des hl. Bruno» von *Houdon* (1740—1829) in S. Maria degli Angeli zu Rom hervorzuheben (Bild 355). Die *Niederlande* werden ebenfalls durch Italien beeinflufst: *François Duquesnoy* arbeitet in Rom und zeichnet sich durch seine Kindergestalten aus; dessen Schüler *Quellinus* fertigt die plastische Dekoration am Rathaus von Amsterdam. In *Deutschland* finden sich zahlreiche Grabdenkmäler, so zu Stuttgart (Stiftskirche), Würzburg, Mainz, auch in Tübingen (Stiftskirche). Freiberg besitzt das schöne Monument des Kurfürsten Moritz von Sachsen. In Berlin wirkt *Andreas Schlüter* (1664—1714). Die zahlreichen Skulpturen am königlichen Schlofs, sowie die Masken sterbender Krieger am Zeughaus, endlich die bronzene «Reiterfigur des Grofsen Kurfürsten» gehören zu den besten Leistungen jener Zeit. Letztere namentlich ist durch kühne Auffassung und breite Formen ausgezeichnet. In Wien lebte *Raphael Donner* (1692—1741), von dem der bekannte «Brunnen» mit den Gestalten der vier Hauptflüsse Österreichs herrührt.

c) MALEREI. — *Italien.* Nachdem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Schar von Manieristen hervorgetreten war, zehrend von dem Erbteil einer grofsen Vergangenheit und dasselbe in seichter Produktivität verschleudernd, erhob sich die Reaktion zu *Bologna. Lodovico Caracci* (1555—1619) hatte, nachdem er bei Prospero Fontana die Schulung durchgemacht, Italien bereist, zu Mailand, Parma, Ferrara, Mantua und Venedig das Wesen grofser Meister studiert und nach der Heimkehr seine Vettern *Agostino* und *Annibale Caracci* zu ähnlichen vergleichenden Studien angeregt. Dann bezogen sie ein gemeinsames Atelier und gründeten eine Akademie, die Schule der Reform. Es wurde nun in der Art solcher Institute nach Gips und lebenden Modellen studiert,

auch hielt Agostino Vorlesungen. Die Qualitäten grofser Meister sollten nicht nur zusammengefafst und zu einem neuen Typus verschmolzen werden, sondern man wollte diesen auch durch Naturstudien beleben und zum Verständnis bringen. Den Manieristen gegenüber traten hier unleugbare Vorzüge auf. Der Ruf jener drei Akademiker ward durch die Fresken in den bolognesischen Palazzi Fava, Magnani, Sampieri begründet. 1597 kam ein Auftrag aus Rom, im Palazzo Farnese die grofse Galerie zu dekorieren. *Annibale* unternahm es hauptsächlich, dies Problem zu lösen, und stellte im Laufe von zehn Jahren den mythologischen Cyklus innerhalb einer gemalten Barockarchitektur her. Für die Anordnung blieb Michelangelos Decke in der Sixtina wirksam; das Fresko leuchtet in besonderer Klarheit des Tones. Es wäre also hier das bedeutendste Monumentalwerk jener Schule zu finden. Aber auch die Tafelbilder aus den neunziger Jahren, wie die «Himmelfahrt Mariä» in S. Maria del Popolo und die «Madonna des hl. Gregor» zu London (Bridgewater Galerie), sein Selbstporträt (Uffizien, Florenz), gehören der Vollkraft des Meisters an, der sich auch um die Landschaftsmalerei Verdienste erwarb und Genrebilder aus dem Volksleben mit frischer Laune zu entwerfen verstand. Die Galerie Doria zu Rom, der Louvre, S. Petersburg, Berlin enthalten mancherlei Bilder des Annibale, in denen die Gröfse der Cinquecentisten noch nach-

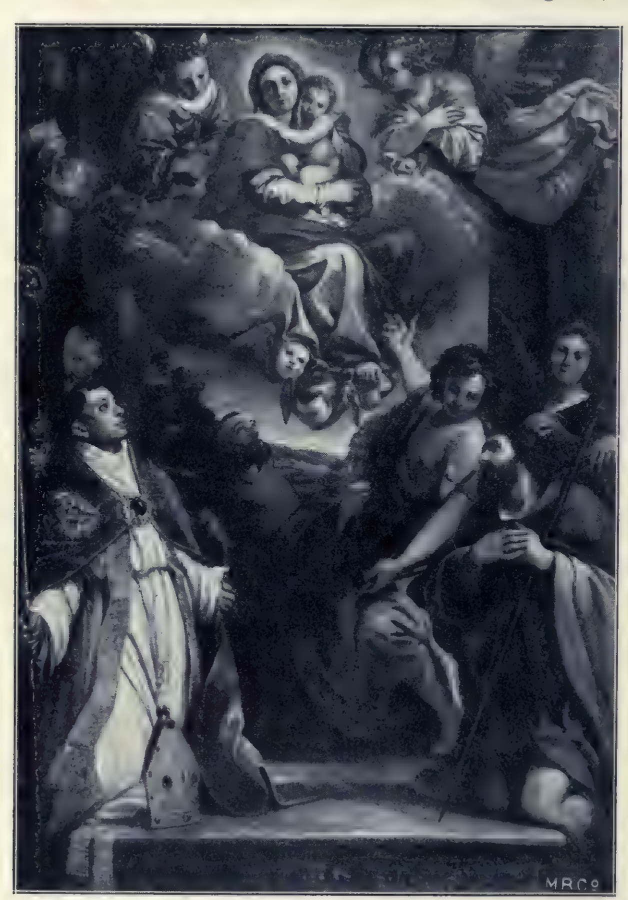


Bild 356. Annibale Caracci: Madonna mit Heiligen. Pinakothek zu Bologna. (Phot. Alinari.)

klingt. Stimmungsvoll weifs er auch die «Pietà» zu behandeln, wie die Tafel im Palazzo Borghese darthut, von der Wiederholungen vorhanden sind. Genannt sei noch die «Madonna mit Heiligen» in Bologna (Bild 356). Annibale starb 1609 in Rom. Agostino hat nur wenig gemalt. Von seinen Bildern wäre die «Kommunion des hl. Hieronymus» und die «Himmelfahrt Mariä» in Bologna (Galerie) hervorzuheben. Als Kupferstecher war er vielfach thätig, auch zuletzt als Freskomaler in Parma, wo er 1602 gestorben ist. Lodovico war seit 1600 allein Vorsteher der Akademie, dabei aber auch im Fresko und als Tafelmaler beschäftigt. Das Kloster S. Michele in Bosco (Bologna) besitzt von ihm ein «Gastmahl bei Simon»; an Tafelbildern seien hervorgehoben: die «Himmelfahrt Mariä» in S. Cristina daselbst; der «heilige Martin» in der Kathedrale zu Piacenza; «Himmelfahrt Mariä» in Parma (Galerie).



Bild 357. G. Reni: Himmelfahrt Mariä. Pinakothek zu München. (Phot. Bruckmann.)

Der talentvollste Schüler der Caracci ist *Guido Reni* aus Bologna (1575—1642), welcher seinen Schönheitssinn durch Studium der Antike fördert, später durch den Naturalismus des Caravaggio abgelenkt wird, dann wieder in ideales Streben mündet, sich aber im Alter vernachlässigt und zuletzt ungeniefsbar wird. Noch immer gehört sein Name zu den bekanntesten in der Malerwelt, vielseitiger Begabung und des pathetischen Vortrags halber. Seine frühen Bilder zeigen noch Reste von

Manier aus dem Atelier des Niederländers Calvaert, wo er gelernt hat, so die «Krönung Mariä» in Bologna (Galerie). In die Zeit seines ersten römischen Aufenthaltes fällt das «weibliche Bildnis» im Palast Barberini, welches die Tradition als Beatrice Cenci bezeichnet; jedenfalls trägt es die elegische Art wie Technik Guidos an sich, und der Typus kehrt späterhin wieder. 1604 war der Meister in Bologna, arbeitete mit Lodovico im Kloster S. Michele in Bosco, ging aber 1605 wieder nach Rom. Der grofse Naturalist Caravaggio hatte mit seiner grellen Licht- und Schattenwirkung, seiner derben Formsprache grofsen Einflufs errungen, dem auch Guido unterlag, wie die Kreuzigung Petri (Vatikan) und die mächtige Darstellung der «Einsiedler Antonius und Paulus» (Berlin) darlegt. In seinen Freskobildern kehrt er jedoch zum Jugendstil zurück, so im «hl. Andreas» (Kapelle S. Andrea bei S. Gregorio [Rom]), im «Engelkonzert» (Kapelle S. Silvia daselbst) und in der berühmten «Aurora», dem durch Morghens Stich bekannten Deckenbild im Pavillon Rospigliosi, welches den Sonnengott darstellt, wie er auf seiner Quadriga, die Nacht verscheuchend, daherzieht, von den Horen begleitet. Danach folgen «Wandbilder» im Quirinal (Kapelle): Himmelfahrt Mariä im Kuppelgewölbe, Szenen aus dem Marienleben etc., welche Paul V. Borghese sehr zusagten, so dafs er auch den Schmuck seiner «Grabkapelle» in S. Maria Maggiore Guido übertrug. Die Fresken im Quirinal und in jener Kapelle sind den gehaltvollsten Werken des Malers zuzurechnen. 1612 kehrte Guido nach Bologna zurück, wo er nun einige seiner bedeutendsten Tafelbilder entwarf, so die Apostel «Petrus und Paulus» (Mailand, Brera); die koloristisch glänzende Darstellung des «bethlehemitischen Kindermordes» (Bologna, Galerie); die «Schutzheiligen Bolognas»; den «Christus am Kreuz»; die «Himmelfahrt Mariä» in S. Ambrogio zu Genua (und in München) (Bild 357, S. 393); die Trinität in S. Trinità zu Rom. Mit dem Freskobild «Aufnahme des hl. Dominikus in den Himmel» zu S. Domenico in Bologna, einer sehr wirkungsvollen Komposition, schliefst diese erste und beste Epoche im Leben des Malers ab. Nach 1620 kommen Wanderjahre; so ging er nach Ravenna, Neapel, Rom, kehrte aber, bedrängt durch seine Nebenbuhler, 1622 zurück und blieb jetzt dauernd in seiner Vaterstadt, wo er eine Anzahl religiöser, historischer und mythologischer Bilder schuf, die zunächst kräftigere Formsprache und wärmeren Ton behalten, bald aber sentimental im Ausdruck, leer und hohl im Formwesen auftreten und aus dem Silberton zu einem leichenhaften Kolorit mit grünlichen Schatten herabsinken. Von den zahlreichen Objekten seien noch betont: die Sebastiansbilder; die reuigen Magdalenen; vor allen die so populären Darstellungen des «Ecce homo» als Halbfigur oder «Haupt mit der Dornenkrone» (Palazzo Corsini in Rom; Dresden, Wien, London). Die schöne Zeichnung zu einem solchen besitzt die Galerie in Bologna. Guido blieb durch die zahlreichen Kopien jener gefühlvollen Motive in stetem Andenken.

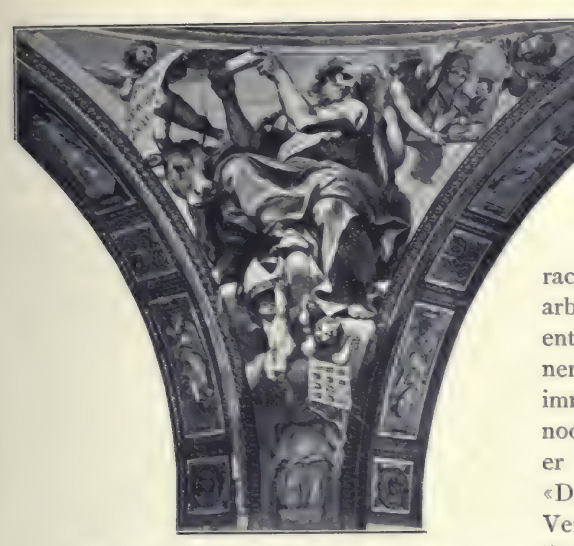


Bild 358. Domenichino: Evangelist Lukas. S. Andrea della Valle zu Rom. (Phot. Anderson.)

Ein Jugendfreund Guidos war *Francesco Albani* (1578 bis 1660), der mit ihm Calvaerts Atelier verliefs und zu den Caracci überging. Mit Guido arbeitete er im Quirinal, entfremdete sich aber seinen Gefährten hier für immer. Später war er noch öfters in Rom, wo er sein Hauptwerk, die «Deckenbilder» im Palazzo Verospi (Torlonia), hinterliefs: mythologische Szenen von anmutiger Erfindung. Besonders reizvoll sind seine «Putti oder Genien», welche auch die meist auf Kupfer gemalten kleineren religiösen Objekte begleiten. Der Louvre, die Dresdener Galerie und die Ermitage in Petersburg besitzen eine Reihe solcher Bilder. Albanis Talent ging zumal der heitern Fabelwelt nach, und hier spielt er eine gewisse Rolle in der Kunstentwicklung. In Calvaerts Atelier war neben Reni und Albani auch *Domenico Zampieri* genannt *Domenichino* (1581—1641) thätig, welcher ebenfalls in die Akademie übertrat und den Caracci nach Rom folgte. Daselbst führte er in der Galerie Farnese einige Wandbilder aus, wonach ihm andere Aufträge zuflossen. Der junge Künstler zeigte hier ein ernsteres Naturstudium als Guido; zwar ist er schwerfälliger und härter als jener, aber auch wahrer und kräftiger im Ausdruck. Nachdem er das Fresko der «Marter des hl. Andreas» in dessen Kapelle bei S. Gregorio vollendet, nahm er die «Wandbilder zu Grotta Ferrata» in Angriff, Motive aus dem Leben des hl. Nilus; dann folgten mythologische Darstellungen in Bassano (zwischen Rom und Viterbo), sodann die Wandbilder aus dem Leben der «hl. Cäcilia» in S. Luigi de' Francesi (Rom). Von Tafelbildern entstand während seines ersten Aufenthaltes in Rom die berühmte «Kommunion des hl. Hieronymus» (Vatikan). Gregor XV. nahm Domenichino als Baumeister in Anspruch; dazu kamen viele Bestellungen: der «Freskencyklus» in S. Andrea della Valle, mit den vier Evangelisten in den Zwickeln, ein monumentales Werk (Bild 358); die Bilder aus dem Leben des hl. Franziskus in S. Maria della Vittoria; in der Peterskirche das «Martyrium des hl. Sebastian» (Öl); in S. Maria di Trastevere in Öl auf Kupfer das Deckenbild «Himmelfahrt Mariä». 1630 zieht

der Maler nach Neapel und beginnt in der Schatzkapelle des Domes die Bilder aus dem Leben des «hl. Januarius»; als er das Kuppelbild in Angriff nehmen wollte, überraschte ihn der Tod. Von den Galerien Europas ist der Louvre am reichsten mit Bildern Domenichinos gesegnet. Ein anderer Schüler der Caracci war *Giovanni Lanfranco,* aus Parma gebürtig. Von den Kuppelfresken Antonio Allegris bezaubert, strebte er nach gleichem Ziel, und seine Arbeiten in Rom und Neapel, noch lockerer, verwegener und durchsichtiger aufgebaut als diejenigen Correggios, wurden langehin Vorbild für alle Länder. Lanfranco besitzt eine geistreiche, lebendige Technik, es mangelt ihm jedoch an Tiefe, Gehalt und religiöser Auffassung. Diesen vier Vertretern der Schule von Bologna reiht sich noch *Giovanni Francesco Barbieri* genannt *Guercino* an, obwohl er nicht Eleve der Caracci gewesen ist. Gregor XV. berief ihn nach Rom. Durch seine Bekanntschaft mit den Venezianern ward er der gröfste Kolorist jener Schule. Bekannt sind das Deckenbild in der Villa Ludovisi «Aurora auf dem Wagen, die Nacht verscheuchend», verkürzt für Untersicht, und die «Fama». Auch sein berühmtestes Altarblatt trat damals hervor: das «Martyrium der hl. Petronella», eine Komposition voll Lebenskraft und guter Charakteristik. 1642 liefs sich Guercino in Bologna nieder, und da Guido Reni gestorben war, kam er für längere Zeit an die Spitze der Schule und malte eine Reihe von Tafelbildern. Zuletzt wird er im Kolorit bunter und kühler. Letzter bedeutender Vertreter der eigentlichen Schule von Bologna ist *Carlo Cignani* (1628—1719), der noch einmal alles, was die Caracci erstrebt hatten, verkörpert. In Rom wurde *Andrea Sacchi* Begründer einer neuen römischen Schule, die bis ins 18. Jahrhundert hineinragt; nach ihm gelangt *Carlo Maratta* (1625—1713) an die Spitze derselben, von dem eine Anzahl religiöser Darstellungen und Bildnisse vorhanden ist. Als Restaurator der Stanzengemälde Raffaels hat er verdienten Ruhm erworben, seine Bilder aber sind konventionell und glatt behandelt.

Eine andere Richtung als die Caracci schlug *Michelangelo Merisi da Caravaggio* ein (1569—1609), indem er rücksichtslosen Naturalismus einer veralteten Manier und der eklektischen Auffassung gegenüber proklamierte. Er selbst, eine leidenschaftliche, ungebändigte Natur, malte trotzdem keineswegs die Dinge wie sie sind, sondern wie er sie auffafste, und lenkte seinen Widerspruch bis auf persönliches Gebiet. Dabei läfst sich jedoch nicht verkennen, dafs er, wie später Rembrandt, einem gewissen Farbenidealismus huldigt. Wo er heilige Objekte malt, wie die Fresken in S. Luigi de' Francesi oder das Altarbild der «Grablegung» (Vatikan) (Bild 359), erscheint er roh und drastisch. Als Sittenmaler des wilden Treibens jener Zeit bevorzugt er die lebensgrofse Darstellung unter jähem Beleuchtungseffekt und ist überhaupt der erste Italiener, welcher solchen Kunstzweig einführt. In den Niederlanden waren damit schon P. Aertsen, Hemessen, Beuckelaer, die Matsys vorangegangen. Hauptsitz dieser realistischen Schule wird Neapel, wo *Jusepe de Ribera,* von seiner spanischen Her-

kunft *lo Spagnoletto* benannt, durch schärfste Charakteristik, ungemeine Kühnheit der Behandlung, schroffe Beleuchtung, zumal bei Marter- und Henkerszenen, dämonische Reize entfaltet. In seiner wunderbaren Technik bei Darstellung des alternden Körpers mit seinen Sehnen und Muskeln steht er einzig da; und diese realistische Art bleibt eng verbunden mit kühner Auffassung, mächtigen Affekten. Spanien besitzt die grofsartige «Concepcion» (Salamanca, Augustinerkirche); Neapel die herrliche «Kreuzabnahme» und die «Kommunion der Apostel» (S. Martino). Von den Museen Europas ist jenes von Madrid am besten mit seinen Bildern versehen. Ribera zunächst steht *Fra Mattia Preti* genannt *il Calabrese.* Von *Aniello Falcone,* dem eigentlichen Schüler Riberas, lernte *Salvator Rosa,* Dichter und genialer Landschaftsmaler. Sein einziges Kirchenbild besitzt S. Giovanni de' Fiorentini in Rom; von hoher Lebendigkeit sind seine Schlachtenbilder; für die Nachwelt ist er in seinen Landschaften am bedeutendsten, wo Phantasie und Romantik herrschen. In Sizilien erwarb *Pietro Novelli* von Monreale einigen Ruf.



Bild 359. Caravaggio: Grablegung. Vatikan. (Phot. Alinari.)

In *Toskana* bilden den Übergang vom Manierismus zur Natur und zum Kolorismus, worin schon Andrea del Sarto ein Vorbild gegeben: *Alessandro Allori, Poccetti.* Freiere Auffassung vertritt *Ludovico Cardi (il Cigoli)*, dann *Cristofano Allori*, Sohn und Schüler des Alessandro,

zuweilen auch, wie dieser, *Bronzino* genannt. Bekannt ist seine «Judith» im Pitti (Florenz), ein sehr packendes Bild. Dann kommen *Rosselli,* ein korrekter Darsteller mit Natursinn («Triumph Davids» im Pitti), und *Carlo Dolci* (1616—1686), bekannt durch religiöse Figuren mit andächtigem, zu süfslichem Ausdruck und in glatter Technik. Sein bestes und ein wirklich zartes Werk möchte die «hl. Cäcilia» in Dresden sein. Von toskanischen Meistern ist noch *Pietro da Cortona* als geschickter Freskomaler hervorzuheben. Nach *Mailand* wird durch *Ercole Procaccini* der Stil der Caracci übertragen. Noch besseres leistet *Daniele Crespi. Venedig* sah erst im 18. Jahrhundert wieder ein Talent, nämlich *Battista Tiepolo,* welcher zahlreiche Decken- und Wandbilder in Venedigs Kirchen erstehen liefs, auch Schlösser verzierte (Würzburg, Madrid). Seine Art ist dekorativ, aber formen- und farbenkräftig. Die Landschaftsmalerei fand in *Antonio Canale (Canaletto)* einen genialen Vertreter, dessen römische und venezianische Stadtbilder durch perspektivische Treue, grofse Klarheit des Wassers, lichte Ferne ausgezeichnet sind (Windsor). Von den übrigen italienischen Malern im 18. Jahrhundert sind noch zu nennen: in Rom *Pompeo Batoni* («büfsende Magdalena» in Dresden), der mit Winckelmann und Mengs befreundet war; in Neapel *Francesco Solimena.*

Spanische Malerei. Erst mit dem 17. Jahrhundert erschliefst sich in diesem Lande originales Kunstelement zu voller Pracht, und zwar unter dem Einflufs religiöser Triebe und Bedürfnisse, gefördert durch Studien nach Tizian, Rubens und van Dyck. Ausgangspunkt ist der Naturalismus, aber er vereinigt sich mit dem Ausdruck gesteigerten Seelenlebens in der Askese und Ekstase, sowie mit einem zarten Gefühl des Lichtes und der Farbe zu eigenartiger Schönheit und Poesie. Vielseitig ist diese Kunst im 17. Jahrhundert allerdings noch nicht, denn Klerus und Hof sind die Hauptgönner, demnach Altarblätter und Porträts Hauptobjekte; aber man versteht es hier wie nirgends, das Volkstümliche in eine höhere Welt zu erheben, Übersinnliches der gläubigen Menge nahezustellen. An der Spitze befindet sich die Schule von *Sevilla,* wo schon *Juan de las Roëlas* die Farbenpracht der Venezianer entfaltet und wo *Francisco Pacheco* (1571—1654) eine für die zeitgenössische Malerchronik wichtige «Arte de la Pintura» geschrieben hatte (1639). Als Neuerer auf technischem Gebiete sehen die Spanier *Herrera el Viejo* an, welcher der alten, glatten Modellierung ein Ende machte, allerdings auch über das Ziel hinausging, und, nachdem ihn des ungestümen Wesens halber seine Schüler geflohen, sich in Madrid niederliefs, wo er 1656 starb. Für die den Spaniern eigene Verbindung des Realismus mit schwärmerischer Andacht ist kein Maler so bezeichnend wie der Schüler des Juan de las Roëlas: *Francisco Zurbaran,* der Darsteller des Mönchslebens und der Ekstase. Er malte stets nach Modell und betonte mehr das Kräftige als das Schöne, dabei ist er sehr gewandt in der Perspektive und Luftwirkung. Einfach und vornehm präsentiert sich sein Bild «der hl. Bonaventura betet für

die Papstwahl» (Dresden). Auch das Motiv der Berliner Galerie ist nicht ohne Würde (Bild 360). Zurbaran war Hofmaler Philipps IV. und lieferte für diesen «die zehn Thaten des Herkules» (Madrid, Prado). Neben Zurbaran tritt *Alonso Cano* als Architekt, Bildhauer und Maler hervor. Er ist Andalusier, 1601 in Granada geboren, und ging nach Sevilla, dann nach Madrid, wo er Hofmaler wurde. Das Prado-Museum besitzt einige edle Werke von ihm, so die Darstellung des von einem Engel gestützten



Bild 360. Zurbaran: Der hl. Bonaventura verweist S. Thomas von Aquin auf den Gekreuzigten. Galerie zu Berlin. (Phot. Hanfstaengl.)

toten Erlösers, ferner den «Christus an der Säule», «Johannes auf Patmos», den «büfsenden Hieronymus» und zwei freundliche Madonnen in einer Landschaft; die Academia de S. Fernando einen sehr edlen, plastisch behandelten «Christus am Kreuz». Aus Granada stammt sodann *Pedro de Moya,* welcher den Stil van Dycks nach Sevilla gebracht und an Murillo vermittelt haben soll. In der That hat Moya auch van Dyck in London aufgesucht, doch starb letzterer schon einige Monate später. Zu den gröfsten Meistern nicht nur Spaniens, sondern der Welt, gehören *Velasquez* und *Murillo.* Mit ihnen teilt sich der Strom spanischer Kunst



Bild 361. Velasquez: Krönung Mariä. Prado zu Madrid.
(Phot. Hauser & Menet.)

in zwei Richtungen, deren eine Wahrheit der Natur anstrebt, während die andere sich zu religiösen und kirchlichen Idealen erhebt.

Diego Rodriguez de Silva y Velasquez, oder, wie er sich selbst unterzeichnet, *Diego de Silva Velasquez,* von dem Namen seiner Mutter Velasquez genannt, kam in die Schule des älteren Herrera, dann zu Pacheco, dessen Schwiegersohn er wurde. Sein Blick für die Natur und das Leben war scharf und früh entwickelt. 1622 kam er nach Madrid. Hier wirkten auf ihn die Bilder Tizians, besonders dessen Reiterbildnis Karls V. Philipp IV. ernannte ihn zum Hofmaler, und 36 Jahre lang hat er dieses wie andere Ämter getragen. 1629 ging er nach Italien, und zwar zuerst nach Venedig, kopierte Tintoretto, blieb aber durchaus Spanier der Auffassung nach. Grofsartig sind seine Fürstenporträts, von denen Madrid eine Reihe besitzt, weniger anziehend mythologische Objekte. Von Kirchenbildern dürfte der «Christus am Kreuz» für das Kloster S. Placido (Madrid, Prado) das wertvollste sein; auch die «Krönung Mariä» (Prado) hat einen breiten, vornehmen Zug (Bild 361); voll trefflicher Charakteristik ist die um 1647 gemalte «Übergabe der Festung Breda», von den Lanzenträgern «Las Lanzas» genannt. Das Ganze wirkt wie eine Porträtgruppe; die Farbe ist durchsichtig, der Vortrag leicht und kühn.

Neben dem geistvollen Realismus dieses Künstlers, dessen Einwirkung auf die Nachkommen bedeutend war, obgleich er als viel beanspruchter Hofmann keine Schule gründete, erhebt sich die kirchliche Malerei, der

Idealismus, auf Grund realistischer Formauffassung, eines populären Bodens zu glänzender Pracht durch *Bartolomé Estéban Murillo* (1617—1682). Sein erster Lehrer war Juan del Castillo, welcher nicht genügte, so dafs er Madrid aufsuchte und Velasquez, der ihm Zutritt verschaffte zu den Bildern von Tizian, Rubens, van Dyck in den königlichen Schlössern. Verändert kehrte er nach Sevilla zurück. Mit Ernst und frischer Kraft begann er den Aufträgen zu entsprechen, die bald zahlreich eintrafen. Da er seine Werke nicht datierte, ist es schwer, sie zu ordnen — gegen 400 —; nur einige Kirchenbilder sind urkundlich beglaubigt. Eines der hervorragendsten ist die «Vision des hl. Antonius» (Sevilla, Baptisterium des Domes); zunächst datierbare Werke sind jene der Kirche S. Maria la Blanca (Sevilla), dann die prachtvolle «Concepcion» im Kapitelsaal der Kathedrale daselbst und die «heilige Familie» im Louvre. Murillos Glanzepoche fällt in die Jahre 1670—1680. Damals entstanden die grofsen Bilder in der Kirche des Caridad-Hospitals, von denen die «hl. Elisabeth Kranke pflegend» der Academia de S. Fernando zu Madrid angehört. Von den grofsen Breitbildern sind «Moses Wasser spendend» und das «Wunder der Brotvermehrung» durch geschickte Anordnung der Volksmassen und lebendige Details bedeutsam. In den folgenden Jahren treten die herrlichen Bilder für das Kapuzinerkloster zu Sevilla ans Licht, von denen das Motiv eines «den Gekreuzigten stützenden hl. Franz», welcher den rechten Fufs auf den Erdglobus setzt, das Visionäre mit höchster Anschaulichkeit nahebringt. Auch der «hl. Antonius» in Berlin (Bild 353, S. 388) zeigt uns dies Moment, und zwar in lieblichster Form, dann «der hl. Felix und das Christkind» (Prado). Die berühmte «Concepcion» im Louvre gehört dem Jahre 1678 an, ebenso der «hl. Augustinus sein Herz darreichend» und «S. Augustinus schreibend»; oberhalb sieht man die Trinität. Murillos letztes Bild, die hl. Katharina (Cadix), wurde nach seinem Tode durch *Osorio* vollendet. Die Motive aus dem «Volksleben» sprechen sich zumal in Kindergruppen aus (München [Bild 362]; London, National-Galerie; Louvre; Petersburg), voll Humor und liebenswürdiger Naivität, dabei



Bild 362. Murillo: Die Würfelspieler. Pinakothek zu München. (Phot. Bruckmann.)

technisch wunderbar leicht und sicher entworfen. Von den Einzelgestalten Heiliger bildet «S. Rodriguez im Mefsgewand» eine Zierde der Dresdener Galerie; zwei volkstümliche Madonnen besitzt der Pitti in Florenz. Idealer gehalten sind die Motive des «Christusknaben mit dem Lamm» oder der Gruppe «Jesus mit Johannes» (Madrid). Von religiösen Darstellungen seien noch genannt: «der hl. Antonius, visionär mit dem Christusknaben» (Sevilla, Petersburg, Berlin); «die Vision des hl. Bernhard» und «S. Ildefonso» (Madrid). Von Murillos Schülern, die sich seiner Eigenart unterwarfen, blieb Osorio der tüchtigste. Unter den Malern in Sevilla neben Murillo ist *Don Juan de Valdez Leal* zu nennen, zuletzt Vorsteher der Akademie daselbst.

Niederländer. Vielseitiger als in Spanien und auch in Italien präsentiert sich die niederländische Malerei jener Epoche, und auch hier entsteht ein Gegensatz zwischen Holland und Belgien, dem kirchlichen Andachtsbild und dem Realismus des Nordens, wo Genre und Landschaft reich und vielseitig ausblühten. Den grofsen einheitlichen Zug erhielt die flämische Malerei erst durch *Peter Paul Rubens.* Als Übergangsmeister sind zu betrachten *Paul Bril* nebst seinem Bruder *Matthäus,* welche sich in Italien zu tüchtigen Landschaftern bildeten und im Vatikan einen Freskocyklus hinterliefsen: Paul Bril erscheint als nächster Vorgänger *Claude Lorrains;* aufser im Vatikan hat er im Lateran, in S. Maria Maggiore, S. Cecilia und im Palazzo Rospigliosi Wandbilder hinterlassen. Übergangsmeister sind ferner *Joost de Momper* in Antwerpen; *Jan Brueghel,* der Sohn Pieters (Samt-Brueghel, weil er Samt und Seide trug), einer der fruchtbarsten Maler; dann sein Sohn *Jan Brueghel der Jüngere; Hendrik van Balen,* der glatte Darsteller; *Sebastian Vrancx; Pieter Verhulst; David Vinckboons; Savery* u. a. Alle diese Maler haben noch altertümliche Auffassung und eine weniger freie Technik; ihre Bilder sind geringeren Umfangs, zumeist auf Holz oder Kupfer gemalt. Mit urwüchsiger Kraft erhob sich über alle diese Vorgänger das grofsartige Talent des *Peter Paul Rubens.* Entsprossen einer vermögenden Antwerpener Familie, die sich zur Zeit seiner Geburt (1577) in Siegen am Rhein befand, empfing er seine ersten Eindrücke zu Köln, dem Aufenthalt protestantischer Emigranten. Zwei Jahre nach dem Tode des Vaters, 1587, kehrte die Familie, wieder katholisch geworden, nach Antwerpen zurück, und Peter Paul vollendete hier im Jesuitenkolleg seine Bildung, ward dann Page bei der Gräfin Lalaing, verliefs aber diesen Ort, seinem Drang zur Malerei entsprechend, um erst bei Tobias Verhaegt, dann bei Adam van Noort, zuletzt bei Otto van Veen einzutreten. 1598 wurde er Meister der Lukasgilde von Antwerpen, ging dann 1600 nach Italien, wo er in Mantua Hofmaler wurde, und besuchte 1603 als Gesandter des Herzogs Spanien. Nach Mantua zurückgekehrt, malte er für die Jesuitenkirche einen Flügelaltar, wanderte 1606 nach Rom, und hier beginnt die Entfaltung seines Stils zu malerischer Breite, Kraft und Fülle. Es entstand das Bild des

hl. Gregor für den Hauptaltar der Kirche S. Maria della Vallicella (jetzt Grenoble). Der italienischen Zeit gehören ferner an: der hl. Franziskus im Gebet (Pitti); der «hl. Sebastian» (Berlin; München; Palazzo Corsini zu Rom); Romulus und Remus (Kapitol); S. Hieronymus (Dresden). 1608 ist Rubens nach Antwerpen zurückgekehrt, da seine Mutter erkrankt war; er fand sie jedoch nicht mehr am Leben. Mit seiner Heimkehr erwachte ein neuer Schaffenstrieb in Antwerpen. Rubens wurde Hofmaler bei dem Regenten Albrecht, gewann Ehre, Stellung und vermählte sich 1609 mit Isabella Brant. Im eigenen Palast, umgeben von Kunstschätzen, gestaltete er sein Leben reich und glücklich. 1621 war er zeitweise in Paris, von Maria de' Medici berufen. Aus jener Antwerpener Frühepoche stammt das sorgfältig behandelte, prächtige «Selbstporträt mit der Gattin» (München) von 1610. Demselben Jahre gehört die «Anbetung der Könige» (Madrid) und die grofsartige «Kreuzerhöhung» (Antwerpen, Dom), ein Werk, in dem Rubens zuerst seine dramatische Kraft entfesselt. Dann folgen die «Kreuzabnahme» (Antwerpen, Dom); das mächtige Hochbild «S. Bavo» für die Kathedrale von Gent; die «Anbetung der Könige» (Louvre); von 1613 datieren «der ungläubige Thomas» (Antwerpen, Museum), «Jupiter und Kallisto» (Kassel); von 1614 «die Flucht nach Ägypten» (Kassel); «Beweinung Christi» (Wien). 1616 malte Rubens für den Herzog Wilhelm von Neuburg das «Jüngste Gericht» (München), in dem Michelangelos



Bild 363. Rubens: Predigt und Wunder des hl. Franz Xaver. Galerie zu Wien. (Phot. Löwy.)

Eindruck nachklingt. Für die Teppichwirkerei entstanden jene lebensvollen Darstellungen aus der Geschichte des Römers «Decius Mus», von denen zwei in München (Pinakothek), sechs in der Galerie Liechtenstein zu Wien aufbewahrt sind. An letzteren mögen Schüler gearbeitet haben. Dem Jahre 1618 gehören an: «der Fischzug Petri» in Mecheln (Frauenkirche) und «die Löwenjagd» in München. Schon jetzt ist die Vielseitigkeit des Malers entwickelt. Packende Bilder der Folgezeit sind: «der Engelsturz» (München); die farbenglühende «Amazonenschlacht» (daselbst). In derselben Galerie finden wir eine der besten Porträtgruppen jener Zeit: «der Graf von Arundel mit Gemahlin, dem Zwerg und einem Hunde». Die Antwerpener grofse «Kreuzigung», die Hochbilder «Pfingstfest» und «Geburt Christi» in München, dann die 39 grofsen Bilder für die Jesuitenkirche zu Antwerpen, welche bis auf vier dem Brande von 1718 zum Opfer gefallen sind, wurden um 1621 vollendet. Von jenen vier Bildern sind drei in Wien: «Predigt des hl. Franz Xaver» (Bild 363, S. 403), «Ignatius Besessene heilend» und «die Himmelfahrt Mariä»; das vierte befindet sich in Warwick Castle. Mit 1621 beginnt die zweite Wanderepoche des grofsen Künstlers; zuerst war er in Paris, um die Galerie des Luxembourg mit einem Gemäldecyklus aus dem Leben der Maria Medici zu versehen, wozu er die Skizzen daselbst fertigte (18 in München, Pinakothek). Inzwischen hatte ihn der König von Spanien geadelt. In die kommenden Jahre, von 1626 ab, fällt seine diplomatische Thätigkeit, welche ihn nach Holland, Spanien und England ruft, auch kommt er wieder nach Paris. In London, wo er den Frieden vermittelte, gab ihm König Karl I. den Ritterschlag. 1630 trat er in eine zweite Ehe mit Helene Fourment. Aus den Jahren 1621—1630 seien genannt: «Erweckung des Lazarus» (Berlin); das edle Motiv «Christus und die Sünder» (München); «der hl. Ambrosius» (Wien), eine grofsartige, historisch echte und lebensprühende Komposition; die «Kinder mit dem Fruchtkranz» (München). Es entstanden auch zahlreiche mythologische Darstellungen aus dem bacchischen Kreise (Petersburg, Berlin, Dresden, München) und aus der alten Fabelwelt, auch landschaftliche Motive und einige sittenbildliche (Bauernkirmefs, Louvre). Im letzten Jahrzehnt des Meisters wird sein Kolorit noch einheitlicher und verschmolzener, noch mehr vom Licht durchtränkt und gehoben. Er hatte jetzt mehr Ruhe, und neben Werkstattbildern, die er nur zu übergehen pflegte, entstanden prächtige Originale seiner Hand, in welchen der Typus seiner zweiten Gattin stets wiederkehrt. Von ihr sind auch gegen zwanzig Porträts erhalten (London, National-Galerie; München; Wien; Petersburg). Von Altarbildern traten damals hervor: «S. Ildephons» (Wien), in später Technik gemalt, mit vollreifen Typen; ferner die mächtige «Kreuzigung Petri» (Köln, S. Peter); die «Kreuztragung Christi» (Brüssel, Museum); die «hl. Cäcilia» (Berlin); die «Anbetung der Könige» (Brüssel); von Allegorien: das farbenglühende Bild «des Krieges» im Pitti; von Jagdbildern: «Diana» (Berlin); «Eber-

jagd» (Wien); «Meleager» (München, Pinakothek). Rubens' Landschaftsbilder sind ebenso grofs und frei behandelt wie seine figürlichen Darstellungen, auf Gesamtwirkung berechnet und stimmungsvoll; die meisten kommen aus dem letzten Jahrzehnt, dem Aufenthalt im Schloss Steen inmitten der üppigen flandrischen Heimat. Rubens starb 1640. Ohne Zweifel hat sein mächtiger Genius, die in ihm sprudelnde unerschöpfliche Künstlerkraft an Vielseitigkeit alle niederländischen Vorgänger und Zeitgenossen überragt, aber seine Formsprache hat etwas dem pompösen Jesuiten- und Barockstil Verwandtes. In ihm spiegelt sich seine Zeit, sein Land; er selbst bleibt in seiner Urfrische anregend und kräftigend für alle Zukunft. Von den jüngeren Malern hat *Jasper de Crayer* in Brüssel den Stil des Rubens öfters in abgeblafster Form nachgeahmt; seine Produktion war überreich. Höhere Ansprüche machte *Rombouts;* auch *Cornelis de Vos* blieb dem Kopieren des Rubens fern; übrigens liegt seine Stärke im Porträt. Hervorragend als Maler des Bürger- und Bauernstandes ist *Jakob Jordaens* (1593—1678), Schüler des Adam van Noort und dessen Richtung getreu fortpflanzend, nach Rubens' Tod und van Dycks Fortgang der erste Maler zu Antwerpen. Seine Kirchenbilder wirken ihres groben Realismus wegen höchst unerfreulich, ebenso mythologische Darstellungen, ausgenommen Satyrn, deren Wesen er höchst drastisch vorzuführen weifs (München, Pinakothek).

Der gröfste Schüler des Rubens war *Anthonis van Dyck* (1599—1641), geboren zu Antwerpen von vermögenden Eltern, herangebildet durch van Balen und schon 1618 Meister der Lukasgilde, 1620 in der Werkstatt des Rubens. Dort erlangte er eine festere Hand, leuchtenderes Kolorit; seine Jugendwerke: «Verspottung Christi», «Pfingstfest» (Berlin), «der hl. Martin zu Pferde» (Kirche zu Saventhem), zeigen ihn Rubens nahekommend, ihn aber auch übertreibend und vergröbernd. In Italien, wo er fast vier Jahre verblieb, hat zumal Genua ihn durch Aufträge gefesselt; hier kam er in die Paläste des Adels, lernte Feinheit des Umgangs, und es erblühte nun sein Talent für das noble Porträt in edelster Pracht und Fülle. Zu seinen besten Werken gehört der «Kardinal Bentivoglio» (Pitti), dann der «Marchese Brignole zu Pferd» und seine Gemahlin (Genua, Palazzo Brignole); daselbst auch die «Marchesa Durazzo» (Palazzo Durazzo); andere Bildnisse in den Palazzi Balbi und Doria, zumal in den beiden Palästen Cattaneo; trefflich das Reiterporträt des Prinzen von Carignan in Turin. Von kirchlichen Werken der italienischen Zeit: im Palazzo Balbi zu Genua die hl. Familien; «der Zinsgroschen» im Palazzo Brignole; zu Rom die «Grablegung» (Palazzo Borghese); die Madonna im Pitti; jene mit dem hl. Antonius in der Brera zu Mailand und der hl. Laurentius in Venedig (S. Maria dell' Orto). Anfangs 1628 finden wir den Künstler wieder zu Antwerpen, und hier entspricht er nun bis zu seiner Abreise nach London, 1632, vielfachen Aufträgen. Während dieses zweiten längeren Aufenthaltes in der Heimat entstanden seine besten historischen Darstellungen. Mit



Bild 364. Van Dyck: S. Franziskus.
Sammlung des Verfassers.

Vorliebe schöpft er seine Motive aus der Passion des Herrn, so die «Kreuzigung» in Dendermonde, jene in Lille, dann die Einzelbilder des Gekreuzigten in Antwerpen, Wien. Grablegung und Beweinung Christi behandelt er vornehm und ergreifend im Ausdruck, wenngleich mit dem Pathos seiner Zeit (München, Antwerpen); dabei ist die Modellierung zart, der Farbenauftrag dünn, aber voll reinster Empfindung für das Seelische und Plastische, grofsartig die Wirkung des tiefen Blau auf dem Goldton. Heiligen Familien begegnen wir zu München, im Louvre, in S. Petersburg (mit Engelreigen). Von Darstellungen aus dem Leben der Heiligen sind hervorzuheben: der «hl. Franz» in Madrid und Wien; der «hl. Sebastian» in München, Petersburg; der «hl. Hieronymus» in Dresden; der «hl. Antonius» in Lille; endlich das im Anschlufs an Rubens' Komposition entstandene Bild «die Sünder vor Christus» (Berlin). Auch eine Reihe der schönsten Bildnisse entstammt jener Zeit, so das des «Herzogs von Pfalz-Neuburg» in München; des Francesco de Moncada im Louvre; der Prinzen Ruprecht und Ludwig in Wien; der «Fürstin Taxis» in der Galerie Liechtenstein daselbst; des Malers Snyders und seiner Frau in Kassel; ferner in München die Porträts des «Herzogs von Croy» und seiner Gemahlin, des Bildhauers de Nole, des Musikers Liberti, des Jan de Wael. 1632 kam van Dyck nach London und wurde von Karl I. zum Hofmaler ernannt, bald darauf zum Ritter geschlagen. Die Herren vom Hofe zeichneten den Künstler nicht minder aus; aber da ihm nur Aufträge für Porträts zukamen, verliefs er London 1634 und ging über Antwerpen nach Brüssel; erst 1635 finden wir ihn abermals in London. In Brüssel hat er das (leider zerstörte) grofse Bild des Ratskollegiums vollendet. Der Londoner Zeit gehören wieder Porträts an; auch sammelte er Schüler in seinem Atelier, um den vielfachen Wiederholungen der Bilder zu genügen. Er malte den König, seine Gemahlin, Henriette von Frankreich (Bild 365) und die königliche Familie wiederholt (Windsor); trefflich den «König zu Pferde» und «auf der Jagd» (Louvre), auch im Harnisch (Petersburg). Zu den vornehmsten Werken des Meisters gehört das «Gruppenbild der königlichen Kinder» in Turin. Ruhige Pose in

wunderbar malerischer Auffassung, geistvolle, psychologisch feine Charakterisierung der Züge und Hände geben diesen Porträts einen historischen Wert und echt fürstlichen Typus. Um 1639 schlofs van Dyck mit Mary Ruthwen den Ehebund; 1640 besuchte er wieder die Heimat, dann ging er nach Paris, von da wieder nach London, wo er 1641 gestorben ist. Van Dyck besafs nicht jene tiefe dramatische Kraft wie Rubens, sondern war durchaus lyrisch veranlagt, darum wählte er mehr innerlich als äufserlich bewegte Motive für das Historienbild. Sein feines Empfinden und scharfes Beobachten machten ihn zum grofsen Porträtisten, und hier ist er Historienmaler.

Von den übrigen Eleven des Rubens sind *Abraham van Diepenbeck, Cornelis Schut, Theodor van Tulden* und *Pieter van Mol* zu nennen. Unter den Mitarbeitern ragt der Tiermaler *Frans Snyders* hervor (1579—1657), welcher vom Stilleben ausgeht, dann Jagdstücke in der Art des Rubens behandelt. Die Zahl seiner Bilder ist sehr grofs. Tiefer als Snyders steht sein Schwager *Paul de Vos,* auch *Jan Fyt.* Hauptmeister des Blumenstücks ist der Antwerpener Jesuit *Daniel Seghers* (1590—1661). Wer möchte nicht jene taufrischen Blumenkränze seiner Hand bewundern, die sich um ein Heiligenbild schlingen? Ihrerseits schmückten Rubens, van Dyck, Erasmus Quellin, van Tulden, zumal Cornelis Schut mit Madonnen, Heiligen, Basreliefs, Büsten oder auch Porträts seine lieblichen Blumen- und Fruchtgewinde. Überall haben diese ihre glänzenden Töne bewahrt, und die in ihnen lebende kleine Welt von Bienen, Schmetterlingen und Käfern erzählt uns von der Geduld und treuen Beobachtung, welche jener in Zurückgezogenheit lebende Künstler der Natur widmete.



Bild 365. Van Dyck: Bildnis der Henriette von Frankreich. Galerie zu Dresden. (Phot. Hanfstaengl.)

Die Genremalerei nimmt mit dem 17. Jahrhundert besondern Aufschwung. Wie vorher die Brueghels, so ist es jetzt die Familie der *Teniers,* welche in den Vordergrund tritt. *David Teniers der Ältere* (1582—1649) hat Italien besucht und widmete sich nach der Rückkehr dem Studium der Natur und des Lebens. Seine religiösen Bilder sind nicht von Bedeutung; dagegen liegt seine Kraft im Dorfgenre, welches sich nun

aus der bunten und harten Manier zur echt malerischen und freien Auffassung erhebt. Mit *David Teniers dem Jüngeren* (1610—1690), dem Sohne des vorigen, tritt eine geniale Künstlerkraft zu Tage, in deren Werk sich das Leben und Denken jener Zeit nach allen Richtungen hin plastisch abspiegelt. Wir erhalten Einblick in das Innere des Bauernhauses mit seinem Streit und Frieden, sehen die Volksfeste und Jahrmärkte, Zahn- und Landärzte in ihrer Thätigkeit, Soldateska bei Spiel und Trunk, Alchimisten in ihrer Werkstatt, sehen auch den Teufelsspuk um die Gestalt des hl. Antonius (Bild 366), Motive, für welche die geistige Richtung des 17. Jahrhunderts inklinierte. Seine frühesten Bilder datieren seit 1634 und sind noch schwer im Ton; nach 1640 ist die Farbe goldig, später ein feines Silbergrau vermittelnd. Teniers war Hofmaler des Erzherzogs Leopold und Konservator der Brüsseler Galerie, aus welcher er manches Interieur mit aller Treue überliefert hat. Seine Gemälde wurden von Philipp IV. und der schwedischen Königin Christine sehr geschätzt; der Prado ist deshalb reich an solchen (52). Teniers starb in Brüssel, 80 Jahre alt. Mit ihm neigt sich die grofse Schule von Antwerpen ihrem Ende zu. Als sein Hauptbild pflegt man die Darstellung der «Schützengilde» (Petersburg) zu betrachten.

Zur flämischen Malerei gehört auch *Adriaen Brouwer* (Brauwer) aus Oudenaarde, welcher in Haarlem bei Frans Hals lernte und sich in Antwerpen niederliefs, wo er 1631/32 Meister wurde. Die Mehrzahl der Bilder jenes geistvollen Genremalers — Schenken und Baderstuben mit ihrem Inhalt — finden wir in München.

Holländer. Die nordöstlichen Teile der Niederlande waren konfessionell, politisch und durch das Volkstum von dem mit gallischem Element durchsetzten Belgien separiert, wo die Malerei im Dienste der Kirche und Regenten andern Bedürfnissen huldigte. Der Kalvinismus in Holland liefs das religiöse Motiv verschwinden und führte die Darstellung auf das Haus zurück, auf Genre und Landschaft, Porträt und Stillleben, gab ihr statt festlichen Gepräges das bürgerliche. Doch vollzog sich dieser Wechsel nur langsam. In der italienischen Malerei war es vornehmlich der ganz realistische Caravaggio, welchem die Holländer Sympathie entgegenbrachten.

An der Spitze der Utrechter Maler finden wir *Abraham Bloemaert,* der noch Vertreter des italisierenden Manierismus ist, mit seinen Söhnen. In der folgenden Reihe steht *Gerard van Honthorst,* der nach Rom pilgerte, später England besuchte. Auch *Cornelis van Poelenburgh,* der Feinmaler, sucht die römische Schule auf; aber hier ist es nicht Caravaggio, sondern der oberdeutsche Elsheimer, von dem er angeregt wird. Zur Schule Bloemarts gehört auch *Weenix* aus Amsterdam. Als Tiermaler sind die *Hondecoeter* bedeutend: *Gillis,* sein Sohn *Gysbert* und *Melchior,* der Enkel des Gillis und Neffe des Weenix. Auf dem Gebiete der Figurendarstellung wäre *Paul Moreelse* zu nennen; als Landschafter *Her-*

man Saftleven. Schulverwandt ist *Herman Swanefelt;* als Stilllebenmaler der berühmte *Jan Davidsz de Heem,* der gröfste Meister in diesem Fach nicht nur Hollands, sondern aller Zeiten. *Jan* und sein Sohn *Cornelis* gehören aber nur halb zur holländischen, halb zur Antwerpener Schule. Jans Blumenstücke zeigen wunderbare Pracht und Frische, sind auch stets mit kleinem Getier belebt, so das herrliche «Stillleben mit dem Vogelnest vor altem Gemäuer» (in Dresden). Daselbst finden wir zehn Originale dieses liebenswürdigen Malers. *Cornelis de Heem* kommt in seinen besten Sachen dem Vater sehr nahe, sonst wirkt er unklarer und trüber. Haarlem zeitigt am frühesten die holländisch-realistischen Fächer der grofsen



Bild 366. David Teniers der Jüngere: Versuchung des hl. Antonius. Sammlung des Verfassers.

Porträt- und Sittenmalerei wie der Landschaft in naturwahrer und durchgeistigter Form. Hier lebte auch *Karel van Mander,* der berühmte Chronist. Erster bahnbrechender Meister ist *Frans Hals der Ältere,* zunächst Porträtmaler, aber grofsen Stils, da er lebendige Gruppen, Typen einer bewegten Zeit, vorführt. Heitere Lebenslust bietet den Grundton seiner Auffassung. Kein Darsteller hat das Lachen in seinen Abstufungen so überzeugend charakterisiert. Aber er beherrscht auch wunderbar die technischen Mittel, um das Leben in aller Frische und Unmittelbarkeit auf die Leinwand zu zaubern, und gerade in der kühnen, breiten Vortragsart liegt ein guter Teil seiner Bedeutung. Seine Schützenbilder im Haarlemer Museum sind von unwiderstehlicher Kraft und packender Lebensfülle, dabei von höchster Feinheit des silbergrauen Tones, auf dem Fahnen und

Schärpen sich abheben. Trefflich sind auch die «Regenten des Krankenhauses um einen Tisch gruppiert». Diesen Schützen- und Regentenstücken reihen sich die Familienbilder würdig an, so das Porträt eines Ehepaares in Amsterdam (Museum) und andere (Bild 367). Das grofsartigste Einzelbildnis finden wir in der Galerie Liechtenstein zu Wien. Die sittenbildlichen Motive: «Hexe von Haarlem», grinsend, mit einer Eule auf der Schulter; «der Erzähler» (Amsterdam); «der Zecher» (Kassel); «Junker Ramp»; «der Fischerknabe» (Antwerpen), zeigen den überquellenden Humor des Malers. *Dirk Hals*, der jüngere Bruder, war Schüler des älteren und seiner Zeit nicht minder angesehen als dieser; eines seiner besten Bilder ist die «Gesellschaft im Park» (Louvre). Auch die fünf Söhne des Frans wurden Maler. Einer der bedeutendsten Schüler war Adriaen Brouwer, dessen schon unter den flämischen Malern gedacht worden ist. Aufser bei Teniers hat er auf den genialsten bäuerlichen Sittenmaler Hollands, *Adriaen van Ostade,* eingewirkt, der bei Frans Hals lernte. Ostades Interieurs aus den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts sind von grofser Feinheit und Leuchtkraft des Helldunkels, die Szenen im Freien von klarem Goldton umflossen; er ist auch einer der geschätztesten Radierer. Als Schüler wäre sein jüngerer Bruder *Isack* hervorzuheben, der ein Alter von nur 28 Jahren erreichte und dessen Bilder wenige sind. Die Haarlemer Landschaftsmalerei erwächst zunächst aus dem Seestück, dann geht sie zu den Dünen, Kanälen und Wäldern des Landes über. Eine Mittelstellung nimmt *Esaias van de Velde* ein, geboren zu Amsterdam, dessen Bilder Genre und Landschaft vereinen und der auch als Radierer bekannt ist. Gegen 1616 tritt *Jan van Goyen* aus Leyden in Haarlem auf und schliefst sich eng an Esaias van de Velde an, geht aber dann nach dem Haag zurück, wo er seine Eigenart, den bräunlichen Gesamtton der Landschaft und den zarten Nebelduft, ausbildet. *Pieter Molyn* kam gleichzeitig mit van Goyen nach Haarlem und entwickelt sich vielseitig, auch als Landschafter in flotter Behandlung der Hügel- und Dünenmotive. Einflufs auf die Schule gewinnt ferner *Allaert van Everdingen,* in Utrecht und dann bei Pieter Molyn gebildet, der geniale Schilderer norwegischer Gebirgsszenerie, welcher 1653 nach Amsterdam überging, dort Bürger wurde und 1675 starb. Schäumende Wasserfälle, dunkle Tannenwälder und kahle Felsen, mit hier und da einer Hütte, Mühle oder einem Hammerwerk, alles in ernstem, graubraunem Ton und in düsterer Luftstimmung gehalten, sind



Bild 367. Frans Hals der Ältere: Bildnis des Nicolas Tulp. Samml. Six zu Amsterdam.

das Charakteristische seiner Naturbilder. Er gehört auch zu den besten Radierern. Grofse Erfolge auf dem Gebiete der Landschaft waren der Familie *Ruysdael* vorbehalten. Es sind zwei Brüder, *Salomon* und *Isack,* deren Söhne beide *Jakob* heifsen. Bedeutend wurden *Salomon* und sein Neffe, der Sohn Isacks, *Jakob van Ruysdael,* der genialste und feinfühlendste Landschafter nicht nur Hollands, sondern überhaupt. Von



Bild 368. Jakob van Ruysdael: Wasserfall. Galerie zu Braunschweig. (Photogr. Gesellschaft.)

Salomon haben wir Kanalbilder in mehr grünlichem Ton, meist ohne viel Wechsel, dabei von zarter Stimmung, prächtig im Wasser mit seinem Spiegel des Laubwerkes. *Jakob* ist gegen 1628 zu Haarlem geboren, hat sich vermutlich bei seinem Oheim Salomon gebildet und die Einwirkung Allaerts van Everdingen erfahren, ist 1648 Meister, geht 1659 nach Amsterdam, wo er Bürger wird, kehrt aber zuletzt mittellos und leidend nach Haarlem zurück, wo er 1682 im Armenhause gestorben ist. Kein Landschaftsmaler hat wie er den Zusammenhang der Natur in ihren Phasen

mit dem Gemütsleben des Menschen erfafst und zur Anschauung gebracht. Die düstere Stimmung nach dem dreifsigjährigen Kriege spiegelt sich überall (Bild 368, S. 411), und das schlichteste Motiv wird unter seiner Hand bedeutsam, geistvoll und inhaltsreich, so dafs man in der Betrachtung nicht ermüdet. Alles ist mit Ernst, breit und doch sorgfältig behandelt, niemals kleinlich und manieriert. Was er vor der Natur empfunden und niedergeschrieben, ist eine ewig wahre und gültige Handschrift, vom Wechsel der Zeit und Mode für immer frei, immer grofs und erhaben. Sein höchstes, tiefdramatisches Werk, ein Epilog auf die Vergänglichkeit alles Irdischen und echter Ausdruck der Zeitstimmung in allen edlen Gemütern, ist der «Judenkirchhof» in Dresden. Köstlich sind ferner die Waldlandschaften: «der Sumpf» in Petersburg und «die Jagd» in Dresden, dann jene in Wien und im Louvre. Anklänge an die Schule Ruysdaels, wie an die Rembrandts, finden wir bei *Jan van der Meer dem Älteren* von Haarlem, indes *Jan Wynants* als selbständiger Meister auftritt und von 1660—1672 in Amsterdam nachweisbar ist. Seine Landschaften sind fest und spitz gezeichnet, kühl in der Farbe und heiter gestimmt, ohne tieferen Inhalt (München). *Pieter Mulier,* genannt *il Cavaliere Tempesta,* ging früh nach Italien, wo er sich akklimatisierte und 1701 (in Mailand) starb. Unter den Haarlemer Tiermalern sind *Nicolas Berchem,* der Darsteller italienischer Szenerie, und der geistvolle *Philips Wouwerman* zu nennen, von dem unzählige Sportbilder mit trefflicher Landschaft existieren. Zu seiner Nachfolge rechnet man *Jan Lingelbach.*



Bild 369. Rembrandt: Selbstbildnis. Galerie zu Berlin. (Phot. Hanfstaengl.)

Die Schule von Amsterdam besafs in *Thomas de Keyser* den gröfsten Porträtmaler vor Rembrandt. Lehrer Rembrandts war *Pieter Lastman,* ein nicht sonderlich feiner Künstler, in dem aber schon jene Richtung waltet, die sein grofser Schüler verfeinerte und durchgeistigte («David im Tempel», Museum zu Braunschweig). *Rembrandt Harmensz van Ryn* wurde 1606 zu Leyden geboren, kam in das Atelier von Jakob van Swanenburgh, dann zu Pieter Lastman in Amsterdam, kehrte hierauf nach Leyden zurück und gab sich dem Studium der Natur hin; besonders fesselte ihn die Wirkung des in den geschlossenen Raum sparsam ein-

fallenden Sonnenlichtes: so machte er die Poesie des Helldunkels zum Problem seiner Kunst. Eines der frühesten Bilder ist «der hl. Paulus im Gefängnis» (Stuttgart) mit noch sehr kühlem Ton. Er malte auch greise Studienköpfe und mehrmals sein Porträt (Bild 369). Dann treten kleinere Gruppenbilder auf, so die prächtige «Darstellung im Tempel» (Haag, Museum), voll magischem Reiz des Helldunkels um die beschienene Mittelgruppe. Früh beginnen auch seine Radierungen. 1631 tritt er in Amsterdam auf und lernt von de Keyser, läfst ihn aber an geistvoller Behandlung und Zartheit der Modellation bald hinter sich. Kühner und breiter wird nun



Bild 370. Rembrandt: Jesus in Emaus. Louvre zu Paris. (Phot. Neurdein.)

seine Technik, wie die Bildnisse von 1632—1634 darthun. Neben Einzelgestalten oder Bildnisgruppen treten auch geschichtliche und religiöse Motive ans Licht, so die «Folge der Passionsszenen» (München), malerisch in eigenartiger Beleuchtung, in den Körperformen trivial; auch mythologische Objekte in barocker Auffassung («Raub des Ganymedes», Dresden). Mit den Gemälden kommen Radierungen und zahlreiche Bildnisse des Künstlers wie seiner Frau Saskia. Das bedeutendste Werk von 1641 ist das «Opfer Manoahs» (Dresden). 1642 erscheint die berühmte sogen. «Nachtwache» (Amsterdam, Museum), besser «Auszug der Schützen» genannt, die künstlerisch freieste derartiger Szenen. Nach der lichtvollen

«Anatomie» (Haag, Museum), welches die Amsterdamer Chirurgengilde in der Vorlesung des Professors Tulp meisterhaft charakterisiert und das gröfste Aufsehen erregte, konnte die «Nachtwache» den Amsterdamern nicht gefallen, welche klare Porträts wünschten. 1642 verlor Rembrandt seine Gattin und mit ihr die beste Stütze im Leben. Infolge des Sammelns von Kunstobjekten kam er finanziell in Bedrängnis, mufste 1656 sich insolvent erklären und blieb genötigt, für den Unterhalt zu schaffen. Seine Technik wird in dieser Epoche immer breiter, kühner und voller im Auftrag; es entstehen nun kleinere biblische Objekte (Bild 370, S. 413), dazu Landschaften voll Wahrheit und Poesie des Helldunkels. Auch an Selbstporträts fehlt es nicht: jenes von 1657 (Dresden) reflektiert in dem trüben Ausdruck die Ungunst seiner letzten Jahre. Die Historienbilder stehen nicht auf der Höhe der Bildnisse; von religiösen Objekten sind die alttestamentlichen in ihrer rein malerischen Auffassung am wirksamsten; die Idealgestalten des Neuen Testamentes liegen zu fern und sinken zu tief in das Genre hinab. Von Rembrandts Schülern sind *Govaert Flink, Ferdinand Bol* und *Gerbrandt van den Eeckhout* zu nennen. Unter den Amsterdamer Sittenmalern ragt *Pieter de Hooch* durch seine geistvolle Art hervor, Interieurs im Rembrandtschen Helldunkel mit einfallendem Licht und ruhiger Staffage zu behandeln. *Paul Potter,* der berühmte Tiermaler (Bild 376, S. 421), brachte nur sein letztes Jahr in Amsterdam zu. Als Landschafter sind *Waterloo* (Radierer), der geniale *Meindert Hobbema* (Hauptbilder in England), als Seemaler *Willem van de Velde der Jüngere* und *Ludolf Bakhuyzen* hervorgetreten.

Die Leydener Schule besitzt in *Jan van Goyen* einen feinfühligen Darsteller von Kanal- und Flufslandschaften mit Städten und Schlössern in trefflicher Luftperspektive und Transparenz der Farbe. Jung kam er nach Haarlem als Schüler des Esaias van de Velde, dann kehrte er nach Leyden zurück, wo er bis 1631 verblieben ist. Erst im Haag, wo er 1631—1656 lebte, gestaltet sich seine Eigenart zur Blüte. In Rembrandts Atelier hat sich *Gerard Dou* ausgebildet, welcher die Feinmalerei des Genre mit dem Zauber des Helldunkels glücklich verbindet und schon zu Lebzeiten einer der gesuchtesten Künstler wurde. Er war nicht eigentlich Realist, sondern dichtet innern Frieden, Ruhe und Behaglichkeit in seinen Ermitagen und Interieurs aus dem bürgerlichen Hause. Unter Dous Nachfolgern ragt *Gabriel Metsu* hervor (Bild 371); sein wirklicher Schüler ist *Frans Mieris,* der dritte der grofsen Leydener Sittenmaler. Als Humorist und Satiriker präsentiert sich *Jan Steen,* der Darsteller holländischer Unsitten, mit an Wert sehr ungleichen Bildern. In der Haager Schule zeichnet sich die Familie *van Ravesteyn* als Porträtmaler aus; ihren Hauptvertreter erhielt sie in *Kaspar Netscher* aus Heidelberg, dem Schüler Terborchs und Sittenmaler vornehmer Gesellschaft. Zu Dordrecht glänzt *Aelbert Cuyp,* der holländische Claude Lorrain. *Gerard Terborch* aus Zwolle wird feinfühliger Darsteller des höheren Genres. Rotterdam besitzt



Bild 371. Metsu: Die Klöpplerin. Galerie zu Dresden. (Phot. Hanfstaengl.)

im Übergang zum 18. Jahrhundert den manierierten *Adriaen van der Werff*, dessen porzellanglatte, innerlich hohle Bilder gröfstenteils zu München aufbewahrt sind.

Deutsche Malerei. Durch den dreifsigjährigen Krieg war unser Vaterland, der Tummelplatz aller Söldnerheere, in Wohlstand und Bildung zurückgegangen. Obgleich während des 17. Jahrhunderts gerade in der Malerei tüchtige Kräfte emporwuchsen, zogen sich diese nach Italien und den Niederlanden; anderseits weilten viele Ausländer an deutschen Höfen. Einheitliche Schulen vermochten sich unter diesen Umständen nicht zu bilden. Aus Frankfurt stammt *Adam Elsheimer*, der seit 1600 in Rom lebt und dort die Gunst Papst Pauls V. erlangt. Seine kleinen biblischen Motive sind mit prächtigen, klaren Landschaften verbunden. *Joachim von Sandrart*, der Verfasser der «Teutschen Akademie», war Maler, in Frankfurt geboren, in Utrecht von Honthorst gebildet. Zuletzt finden wir ihn in Augsburg und Nürnberg. Auch die Familie *Roos* gehört Frankfurt an, von der besonders *Philipp Peter Roos* als *Rosa di Tivoli* sich einen Namen erworben hat; sein Darstellungsfeld ist die römische Campagna. In Augsburg lebt *Rugendas*, als Schlachtenmaler bekannt. Böhmen sieht den talentvollen und vielseitigen *Karl Skreta*. Aus Sachsen stammte *Christoph Paudifs*, der Schüler Rembrandts, welcher in Dresden für den Kurfürsten, dann in Wien, zuletzt in Freising als Hofmaler des Bischofs thätig war. In Schlesien blüht *Michael Willmann*, ein Schüler von Backer in Amsterdam, nachdem er im Zisterzienserkloster Leubus gastliche Aufnahme gefunden. Seine Malweise ist flott und energisch bei warmem Gesamtton. Hamburg sieht im 18. Jahrhundert den tüchtigen Porträtmaler *Balthasar Denner*; Dresden den vielseitigen *Dietrich* aus Weimar, welcher die Holländer nachahmt. Auf Dietrich folgt *Adam Friedrich Öser*, Akademiedirektor in Leipzig, der Lehrer Winckelmanns und Goethes, dann der geniale Zeichner *Daniel Chodowiecki* als erster Meister der Berliner Schule. *Raphael Mengs*, der bahnbrechende deutsche Maler am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, kam

frühzeitig nach Rom, ist 1744 wieder bei seinem Vater Ismael Mengs in Dresden und wird der bedeutendste Pastellkünstler seiner Zeit, ist mit 21 Jahren schon sächsischer Hofmaler, später Präsident der Akademie in Rom. Mit Winckelmann verband ihn enge Freundschaft. 1761 geht derselbe nach Madrid, dann nach Italien, wo er in der vatikanischen Bibliothek Wandbilder ausführt. Seine Hauptgemälde finden sich im Museum zu Madrid; die katholische Hofkirche zu Dresden besitzt die «Himmelfahrt Christi». An guten Historienbildern von Mengs sind Wien und Petersburg am reichsten. Nur Porträtmaler war *Anton Graff*, aber ein trefflicher Beobachter und frisch in der Darstellung. Er stammte aus der Schweiz und vollendete seine Bildung in Augsburg, kam 1766 nach Dresden und erhielt nun aus dem ganzen Norden zahlreiche Aufträge. Öfters weilte er zu Berlin und Leipzig, 1813 starb er zu Dresden. Die dortige Galerie besitzt siebzehn seiner Bilder. Landschaftsmaler war *Philipp Hackert*, dem Goethe ein Buch widmete (Philipp Hackert, 1811). Zu seinem und Goethes römischem Kreise gehört auch *Angelika Kaufmann*, aus der Schweiz gebürtig, ihrer Malweise nach nicht ausschliefslich deutsch, später Gattin des Malers Zucchi in Venedig, wo sie bis 1807 lebte. Sie ist die Darstellerin zarter Anmut, sinnig in der Auffassung und leicht in der Technik. Gefährte des römischen Kreises war auch der Maler *Wilhelm Tischbein* aus Hessen, in Hamburg und Holland unterrichtet, ein klassizistischer Darsteller, der zu Eutin am Oldenburgischen Hofe lebte (bis 1829). Hervorragend im Kinderporträt ist *Leberecht Vogel* zu Dresden (des Künstlers Söhne, Dresdener Galerie).

Französische Malerei. Die bedeutendsten französischen Realisten im 17. Jahrhundert sind die Brüder *Le Nain* und der Lothringer *Jacques Callot*, welcher in Rom studierte und als Radierer von Volks- und Soldatenszenen bekannt ist: «Les misères de la guerre», eine Folge von achtzehn gröfseren Kompositionen, bilden sein Hauptwerk. Zu den Realisten gehören auch *Valentin* und *Simon Vouet* aus Paris. Als Schlachtenmaler hat sich *Jacques Courtois* genannt *le Bourguignon* oder *Borgognone* einen Namen erworben. Der hervorragendste Künstler, den Frankreich in diesem Jahrhundert hervorgebracht, ist *Nicolas Poussin* (1594—1665), in der Normandie geboren, zu Paris unterrichtet, dann in Italien eigene Pfade suchend. Angeregt durch das antike Wandbild «die Aldobrandinische Hochzeit» reifte in ihm der Entschlufs, auf die Alten zurückzugehen und einen ähnlichen Stil zu begründen; dabei studierte er die Natur und besuchte das Atelier Domenichinos. Seine antiquarischen Studien offenbaren sich in konventionellen Typen, sorgfältiger Modellierung und strengem Faltenwurf, sowie im Aufbau römischer Architektur. Dadurch wirkt seine Kunst überlegt und absichtlich. Jener Zeit entstammt das für S. Peter bestimmte Werk: «Marter des hl. Erasmus» (Vatikan), ferner «Raub der Sabinerinnen» (Louvre); «Triumph des Neptun» (Petersburg) und andere. 1639 ward Poussin nach Paris berufen,

kehrte aber 1642 nach Rom zurück und genofs noch 23 Jahre ruhigen Schaffens, zuletzt der Landschaftsmalerei sich widmend. Sein Schüler



Bild 372. Claude Lorrain: Der Morgen. Ermitage zu S. Petersburg.

und Schwager war *Gaspard Dughet*, geboren in Rom, welcher für die dortigen Paläste zahlreiche Landschaftsbilder malte. Der Richtung



Bild 373. Charles Le Brun: Kreuzigung. Louvre in Paris.

Poussins folgte aus eigenem Antriebe *François Millet*, von Antwerpen gebürtig, in Paris ansässig. Auch *Philippe de Champaigne* war Belgier und entwickelte sich zunächst dem Poussin ähnlich, später diente er den Jansenisten und ward Kirchen- wie Porträtmaler. Die stilistische Auffassung der Landschaft erreichte in *Claude Lorrain* (Gellée) ihren Höhepunkt. Früh kam er nach Rom und ward von dem Maler Tassi aufgenommen. Sein erstes Gemälde datiert von 1630. In der römischen Campagna wie an den Küsten machte er seine Studien und bemühte sich, die Luft- und Lichtperspektive der Ferne zu ergründen; 500 Handzeichnungen sind von ihm übrig, auch ein Band getuschter Entwürfe für Bilder. Gemeinsam ist allen Landschaften wunderbare Lichtmalerei, feine Abstufung der Tageszeiten, das Spiel der Sonnenstrahlen im dichten Laub, auf den Meereswellen, ihr Schimmer im Nebel. Besonders reich an Werken ist S. Petersburg (Bild 372, S. 417); zu den besten gehören die zehn Arbeiten in Madrid. Claude hat die landschaftliche Darstellung mit überirdischer Weihe erfüllt, sie in eine lichte Sphäre der Andacht und Anbetung eines darin waltenden höheren Geistes erhoben. Stärksten Einflufs auf die französische Malerei erlangte *Charles Le Brun*, 1619 zu Paris geboren, ein vielseitiger Künstler und von erstaunlicher Arbeitskraft, aber theatralisch, voll dekorativer Üppigkeit. Seine grofsen Wand- und Deckenbilder, unter Ludwig XIV. zu Versailles und im Louvre ausgeführt, sowie seine Entwürfe zu Gobelins zeigen ihn als gewandten Darsteller, während es den Altarbildern an kirchlicher Haltung fehlt. Nur eines dieser Werke ist von ergreifendem Ausdruck, «der Gekreuzigte von Engeln umringt und beklagt» (Bild 373). Zur französischen Akademie gehörte auch der etwas weichliche *Eustache Le Sueur*, dessen Hauptwerke die Motive aus dem Leben des hl. Bruno sind (Louvre). Einer der geschätztesten Bildnismaler war *Claude de Fèvre*, dann *Rigaud*. Die Zeit des Rokoko vertritt *Pierre Subleyras*, der viel in Rom lebte; dann *François de Troy;* die Künstlerfamilie *van Loo; François Boucher*, der Darsteller der Lüsternheit im Zeitalter

Ludwigs XV. *Antoine Pesne* wurde Hofmaler in Berlin und Direktor der Akademie; seine Kraft liegt im Bildnis. Als Sittenmaler ist *Antoine Watteau* bekannt, dessen Bildwirkung jedoch stets dekorativ bleibt. Sehr gefeiert war *Greuze*. Unter den Pastellmalern ragt der Schweizer *Liotard* hervor.

Englische Malerei. Seit Holbein war das Bildnis in England der begehrteste, dem kalten Egoismus jenes Volkes entsprechendste Kunstzweig; aber es sind bis ins 18. Jahrhundert Ausländer, die ihn pflegen. Van Dycks Erben und Fortsetzer waren zwei Deutsche, welche den Ritterschlag erhielten: Sir *Peter Lely* und Sir *Godfrey Kneller*. Der erstere, eigentlich Peter van der Faes, stammt aus Westfalen und bildete sich zu Haarlem, worauf ihn Wilhelm von Oranien mit nach England nahm. Er malt leerer und manierierter als sein Vorbild van Dyck, aber raffiniert im Stofflichen, hauptsächlich Frauen. Gottfried Kneller ist aus Lübeck, kam nach Holland zu Bol und Rembrandt, bereiste Italien, ging dann nach London und wurde Porträtist. Von Rembrandts Wärme und Helldunkel ist bei ihm wenig zu spüren. Er lebte bis 1723. Nationales Interesse fand in England besonders die Malerei kleiner Porträts. Auf dem Gebiete historischer Kunst war von eingeborenen Malern Sir *James Thornhill* der erste, welcher durch Fresken in der S. Paulskirche (Kuppel) und im Hospital zu Greenwich Ruhm erwarb; aber seine



Bild 374. Hogarth: Der Ehekontrakt. National-Galerie zu London. (Phot. Hanfstaengl.)

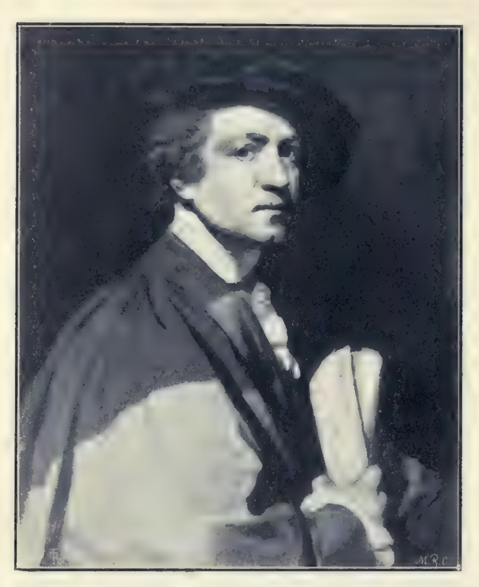


Bild 375. Reynolds: Selbstbildnis. Uffizien in Florenz. (Phot. Alinari.)

Auffassung ist von Le Brun abhängig. Die national-englische Malerei wird erst durch *William Hogarth* begründet. Derselbe ist 1697 in London geboren, lernte das Gravieren und stach in Kupfer, übte auch das Porträt, ohne welches in England die Kunst nicht gedeihen mochte, und kam dann erst zu seinem originalen Thema, die Laster und Schwächen seiner Zeit satirisch zu behandeln. Er war auch Theoretiker («Analysis of Beauty»). Seine gelungensten Sittenbilder («Mariage à la mode», Londoner National-Galerie) (Bild 374, S. 419) entbehren durchaus nicht malerischer Qualitäten, so dafs Horace Walpole zu wenig sagt, indem er «Hogarth mehr als Dichter mit dem Stift ansehe». Mit unerbittlicher Schärfe zergliederte Hogarth die Laster und stellte ihre Folgen ans Licht, wie Swift und Smollet es gethan, wodurch er nicht geringen moralischen Einflufs auf die Nation erworben hat. Hogarth folgte *Richard Wilson*, geboren 1714, zunächst Porträtmaler, dann in Italien sich der Landschaft widmend. Dafs er Claude und Poussin studierte, wird ersichtlich, doch sind seine besten Werke original. Trefflich ist die «Niobidenlandschaft» und die «Villa Mäcens». *Joshua Reynolds* gab der englischen Malerei einen noch bestimmteren Charakter. Er ist vornehmlich Porträtmaler (Bild 375), obgleich er Neigung zur Historie empfand. Zum Vorbild nahm er Tizian und Correggio, denn er war in erster Linie Kolorist, und seine Technik ist leicht und wirkungsvoll; auch zeigte er sich als fähigen Landschafter. Als vierter Meister der englischen Schule ist *Thomas Gainsborough* bedeutsam, da er im Gegensatz zu Reynolds selbständig blieb, sich ohne besonderes Vorbild entwickelte. Im Porträt suchte er Naturwahrheit und Frische, vermied konventionelle und gekünstelte Haltung, stattete auch seine Motive mit landschaftlichen Hintergründen aus. Einige schöne Waldbilder sind ihm gelungen. Als Schüler Reynolds' ist noch von den Jüngeren *George Watson* zu nennen, später erster Präsident der Akademie in Edinburg. Es folgt nun der letzte der grofsen Porträtmaler, Sir *Thomas Lawrence* (1769—1830), von dem auch ein Historienbild existiert: «Hamlet mit dem Schädel Yoriks». In der neueren Geschichtsmalerei wurde *Benjamin West* aus Nordamerika berühmt. Er

studierte in Italien und wählte dann London zum Aufenthalt, wo ihn Georg III. zum Hofmaler ernannte. Durch den Stich ist sein Bild «Tod des General Wolfe» sehr bekannt geworden.

Richten wir nun von der Schwelle der neuen Zeit noch einmal den Blick auf den Pfad, den die Kunst gewandelt in dieser letzten grofsen Epoche. Es ist eine sonderbare Erscheinung, dafs, während der politische Zustand der Länder im 17. Jahrhundert ein Erblühen des Volkslebens ausschlofs und die Skulptur gänzlicher Entartung verfiel, die Malerei eine Lebenskraft und Vielseitigkeit entwickelt sowohl in Italien wie in Holland, Frankreich und Spanien, die uns in Erstaunen setzt. Nur Deutschland, von der Kriegsfurie lange versengt und zerrissen, bleibt naturgemäfs dahinten. Es erschliefst sich nun dem Künstler der Blick für die Reize der Natur in ihren Stimmungen, ihrer stets wechselnden und neuen Schönheit. Die Welt um ihn lockt mit ihrem Zauber bis herab zu den Insekten am Blumenkranz. Tierstück und Stillleben, das Spiel des Sonnenlichtes im Interieur des Hauses, das Volksfest, alles kommt zur Bedeutung, alles wird mit mehr oder weniger Poesie dargestellt, immer aber mit Genufs am Dasein, Humor und Gesundheit. Mit den frischen Ästen am Baume der Kunst wachsen frische Probleme auch der Technik empor, entwickelt sich das koloristische Moment zu gröfster Feinheit und unerschöpflichem Reichtum der Palette.



Bild 376. Paul Potter: Der junge Stier. Ausschnitt.
Museum im Haag.



Bild 377. Die Propyläen zu München. (Phot. Ferd. Finsterlin daselbst.)

Siebentes Buch.

Die Kunst im neunzehnten Jahrhundert.

a) ARCHITEKTUR. — Durch Erforschen griechischer Monumente im vorigen Jahrhundert kam die mafsvolle Schönheit der Antike wieder zum Bewufstsein. Ihm gab *Karl Friedrich Schinkel* (1781—1841) in seinen Bauten entsprechenden Ausdruck, indem er, von den Prinzipien klassischer Architektur ausgehend, mit Verständnis das Neuere hervorwachsen liefs und es den Bedürfnissen modernen Lebens anpafste. Seine Werke in *Berlin:* «Museum», «Schauspielhaus» (Bild 378), neue Wache, Bauakademie, lassen diesen Prozefs erkennen. In seine Bahn traten: *Friedrich August Stüler* (1800—1865) mit dem Bau des «Neuen Museums», der «Berliner Schlofskuppel», der Vollendung der «Schweriner Residenz»; *Heinrich Strack* (1805—1880) mit der «Nationalgalerie», der Petrikirche und der «Siegessäule»; *Friedrich Hitzig* (1811—1881) mit der «Börse», der «Reichsbank»; *Eduard Knoblauch* (1801—1865), dann *Soller* (Michaelskirche) und *Ludwig Persius* (1803—1845). *Martin Gropius* (1824—1880) errichtete den trefflichen Bau des neuen Kunstgewerbemuseums. In *München* entfaltete sich unter König Ludwig I. eine Art Renaissance, indem er zu neuen monumentalen Bauten die verschiedenen Zweige und Techniken, wie Fresko, Glasmalerei, Erzgufs, Stuck und anderes, wieder belebte. Hier ist es *Leo v. Klenze* (1784—1864), der in der «Glypto-

thek», «Pinakothek», «Ruhmeshalle», den Propyläen (Bild 377), der «Walhalla» bei Regensburg und der Befreiungshalle zu Kelheim Werke von imposanter Anlage und monumentaler Bedeutung erstehen liefs. Die Romantik vertritt *Friedrich Gärtner* (1792—1847), indem er dem edlen romanischen Stil huldigte, worin Deutschlands Mittelälter so Grofsartiges errichtet. Seine Bauten: «Universität», «Ludwigskirche», «Feldherrnloggia», sind zwar im allgemeinen stilrecht, leiden aber an einer gewissen Schablone und Kühle, entbehren auch symbolischer Details, welche der alte Stil so geistreich zu behandeln wufste. *Georg Friedrich Zieblands* (1800—1873) schöne «Basilika des hl. Bonifazius» trägt ebenfalls romanischen Stilcharakter und ist von würdigem, monumentalem Gepräge, während die gotische Pfarrkirche in der Au von *Daniel Joseph Ohlmüller* (1791—1839) einen nüchternen Typus besitzt, den die unharmonische Buntheit der Glasfenster steigert. Romanisch ist auch der stattliche Zentralbahnhof angelegt. Dieser Stil mit seiner Breitenentwicklung und soliden Festigkeit würde sehr für die Hauptstadt auf der Gebirgsebene passen, ist auch in neuerer Zeit mit einigen Kirchen wieder aufgenommen worden (S. Anna; protestantische Kirche). Den Basilikenstil vertritt die neue Kirche in Schwabing. Die Renaissance pflegte *Gottfried Neureuther* (1811—1887) (Kunstakademie, Polytechnikum), während *Georg Hauberrisser* (geb. 1841) die Gotik in verständnisvoller Weise durch das «Rathaus» und die «S. Paulskirche» zur Anschauung brachte. Parallel mit



Bild 378. Das Schauspielhaus zu Berlin.

München geht *Wien*, indem *Theophil Hansen* (1813—1891) den byzantinischen Stil in der «griechischen Kirche»; *Johann Georg Müller* (1822 bis 1849) den romanischen im Arsenal und der Kirche von Altlerchenfeld; *Heinrich Ferstel* (1828—1883) den gotischen in der «Votivkirche» (Bild 379) erstehen liefs. Die Renaissance vertreten der Reichsratsbau, die Akademie der Künste, der «Musikpalast» von *Hansen* und das schöne «nationale Museum», die Universität, das Laboratorium. *Gottfried Semper* (1803—1879) und neben ihm *Karl Hasenauer* (1804—1879) errichteten im italienischen Renaissancestil die vornehmen «Hofmuseen», deren polychrome Innendekoration sich würdig und prächtig dem Stil anschliefst. *Friedrich Schmidt* (1825—1891) war Meister der Gotik, die er in mehreren Kirchen und dem «neuen Rathaus» entwickelte. *Karlsruhe* besafs in *Heinrich Hübsch* (1795—1863) und *Jakob Friedrich Eisenlohr* (1805—1854) talentvolle Architekten. *Dresden* hat durch *Semper* das «neue Theater» und das «Museum» im Stil der Hochrenaissance erhalten. Derselbe Meister war auch bei dem Neubau der «Wiener Hofburg» mit Hasenauer thätig. In neuester Zeit wird die Renaissance durch den oft überladenen, hohlen Barockstil abgelöst, welcher nur der Stillosigkeit und Willkür den Pfad bereitet, ja mehr und mehr dem Architekturprinzip widerstrebt, durch Einfachheit, Harmonie, edle Verhältnisse zu wirken. Die jüngsten Münchener und Dresdener Bauten (Kunstausstellungsgebäude auf der Brühlschen Terrasse) lassen an Derbheit und Geschmacklosigkeit nichts zu wünschen übrig. Wie vornehm erscheint gegen diese Species das alte feine Rokoko in seiner graziösen Leichtigkeit, auch nur technisch betrachtet!

Frankreich sah unter dem ersten Kaiserreich die römische Architektur als dem modernen Cäsarentum entsprechend wieder aufleben, wobei *Fontaine* und *Percier* als führende Architekten hervortreten. Der Kirchenbau fand in *Vignon* seinen Pfleger (S. Madeleine, Paris). Gegen diese Richtung erhob sich eine Schule der Romantik unter dem talentvollen und gelehrten *Eugène Viollet-le-Duc* (1814—1879), welche die gotische Richtung aus dem Zeitalter des hl. Ludwig proklamierte. Im Profanbau setzte man vielfach die sehr dekorative Renaissance fort, kehrte aber auch zu dem Stil Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. zurück. Das Stadthaus in Paris und der Ausbau des Louvre zeigen diese jüngere Architektur. Die Neue Oper von *Charles Garnier* (geb. 1825), das Palais de Justice, die Kirchen S. Trinité, S. Augustin gehören dem letzten Kaiserreich an.

England bewahrt für praktische Zwecke und Schlösser noch immer den spätgotischen Stil, für welchen *Pugin* wirkte, und behalf sich im übrigen mit einer kühlen Anwendung der Prinzipien Vignolas und Palladios, oder ahmte den Franzosen nach. Das Interessanteste bieten immer noch die Landsitze in ihrer oft malerischen Erscheinung inmitten vieler Reize der Natur, gröfserer Parkanlagen.

Italien pflegte den Klassizismus in wenig erfreulicher Art. Der Renaissance huldigt die Galerie Vittorio Emanuele zu Mailand. Im ganzen



Bild 379. Die Votivkirche zu Wien.

und grofsen ist die reflektierende, kritische Weise, das Launenhafte, Tastende, der nach Effekten haschende Zug neuester Richtung einem Versenken in den Geist des Alten, Stilvollen nicht günstig.

b) SKULPTUR. — In *Italien* repräsentiert *Antonio Canova* (1757 bis 1822) aus Venedig die neuere Renaissance, jedoch nicht ohne Anflug älterer Manier in glatter Technik, wie *Bernini* sie anwendet. Seine besten Werke sind weibliche Einzelfiguren, nicht Gruppen und monumentale Kompositionen, wie jene in S. Peter, SS. Apostoli (Rom), in S. Maria de' Frari zu Venedig, S. Croce in Florenz, oder in der Augustinerkirche zu Wien (Bild 380, S. 426). Sein Vorbild wirkte mächtig auf die Bildhauer aller Länder, besonders auf *Johann Heinrich Dannecker* in Stuttgart (1758 bis

1841), der sehr feine Porträtköpfe meifselte, aber in Darstellung religiöser Ideale zu äufserlich und kalt bleibt. Der «Christus» in der fürstlichen Gruftkapelle des Thurn und Taxis-Palais zu Regensburg vermag nicht zu erwärmen. Die Skulptur in *Frankreich* geht der antikisierenden Richtung nach, so bei *Chaudet*. *England* besitzt in *John Flaxman* (1755—1826) einen schlichten Darsteller der Antike, dessen Umrifszeichnungen zu Homer und Dante uns den Geist des Altertums nahebringen. Vor allem ist es der Däne *Bertel Thorwaldsen* (1770—1844), welcher tief in das Wesen altgriechischer Ideale eindringt und ihre Lebensgesetze zu erneuern sucht. In Statuen, Gruppen und Reliefs, besonders in dem «Fries des Alexanderzuges» (Villa Carlotta am Comersee), spricht sich dies in unbefangener Weise aus. Dem christlichen Ideal ist jene antike Auffassung nicht günstig, wie die Arbeiten für die Frauenkirche in Kopenhagen darthun (Bild 381). Thorwaldsen ist Verfertiger des «Schillerdenkmals» in Stuttgart, des «sterbenden Löwen» in Luzern, sowie des Monumentes von «Gutenberg» in Mainz. München erhielt von ihm das Grabmal des Herzogs von Leuchtenberg in der S. Michaelskirche sowie das Reiterbild Kurfürst Maximilians; Rom das Grabmal Pius' VII.

Eine realistische Stilweise vertritt der Berliner *Gottfried Schadow* (1764—1859) in den Monumenten des Fürsten «Leopold von Dessau» und «Ziethens» daselbst. Die moderne *Bildhauerschule* wird durch *Christian Rauch* (1777—1857) ihrer Vollendung entgegengebracht. In den Monumenten «Blüchers» zu Berlin und Breslau; der Generale Scharnhorst und



Bild 380. Canova: Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christina. Augustinerkirche zu Wien. (Phot. Stengel & Markert.)



Bild 381. Thorwaldsen: Christus.
Frauenkirche zu Kopenhagen.

Gneisenau, York und Bülow, dem «Reiterbild Friedrichs des Grofsen» zu Berlin; den Marmorwerken der «Königin Luise und Friedrich Wilhelms III.» zu Charlottenburg; den Standbildern Dürers zu Nürnberg, König Max' I. in München dient sie dem patriotischen Bewufstsein, dem Andenken an das Erwachen der deutschen Volksseele wider gallischen Übermut, und ordnet sich so, wie einst die Kunst in Griechenland, den edelsten Trieben der Nation unter. Auf diesem Wege fortschreitend, im Kontakt mit dem Volkstümlichen, die Quellen des Gemütslebens öffnend, wird sie gesunden von der Roheit des banalen Naturalismus und der Frivolität romanischen Naturells, welche dem deutschen Volkswesen nicht konform ist. Unter den neueren Bildhauern sind *Friedrich Drake* (1805 bis 1882), *Hermann Schievelbein* (1817—1867), *Gustav Bläser* (1813—1874), *August Kifs* (1802—1865) und *Reinhold Begas* (geb. 1831) zu nennen. Von Kifs rühren monumentale Werke her wie die «kämpfende Amazone», S. Georg und S. Michael, dann die «Reiterbilder» Friedrich Wilhelms III. in Breslau und Königsberg. Schievelbein ist als Kompositeur im Reliefstil hervorragend, wie der «Fries im Neuen Museum» darthut. Aus der Schule Rauchs kommt *Ernst Rietschel* (1804—1861), der Urheber des «Schillermonumentes» in Weimar, des «Lessingdenkmals» in Braunschweig, der «Pietas» in der Friedenskirche zu Potsdam, welcher auch antiken Idealstoffen zuneigt, wie die «Reliefs» am Dresdener Museum erkennen lassen. In Dresden war *Ernst Julius Hähnel* (1811—1891) thätig, dessen Statuen für das Museum und Kaiser Karls IV. für Prag gute Charakteristik aufweisen. Rietschels begabter Schüler ist *Adolf Donndorf* (geb. 1835). Zu München vertrat *Ludwig Schwanthaler* (1802—1848) eine ideale Richtung, die sich in zahllosen dekorativen Arbeiten sowie in der kolossalen Bavaria äufsert. In seinem Geiste wirkten *Zumbusch*, *Wagmüller*, *Brugger* und *Widmann*, *Fernkorn*, der in Wien das Reiterbild des Prinzen Eugen fertigte.

Frankreich. Hier folgte die Plastik, nachdem sie den Weg zur Antike verlassen, einer auf das Theatralische und Sinnliche gerichteten Tendenz, ohne sich an monumentalen und patriotischen Zielen aufzurichten wie die deutsche. Einer selbständigen, naturalistischen Kunstweise

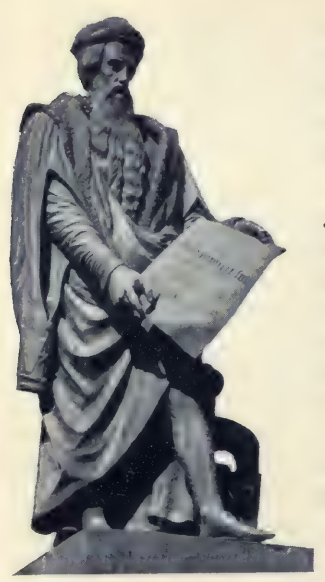


Bild 382. David d'Angers: Gutenbergstatue zu Strafsburg i. E.

huldigte zuerst *David d'Angers* (1788—1856) (Bild 382), dem sich *Cordier* und *Carpeaux*, ferner *Jouffroy* (1806—1882) und *Falguière* anschlossen. Als Tierbildner ragen *Frémiet* und *Vidal* hervor.

Eine ähnliche Tendenz verfolgte die *belgische* Skulptur. Hier ist *Willem Geefs* (1806 bis 1883) zu nennen, welcher das Rubensdenkmal für Antwerpen und die Kanzel im Dom zu Lüttich entworfen hat. Die religiöse Kunst fand in *Karel Geerts* (1807—1855) einen Vertreter, welcher die Chorstühle für die Frauenkirche in Antwerpen lieferte.

Italien. Noch mehr als in Frankreich wucherte hier Äufserlichkeit und Theatereffekt. Zwar hatten in Rom Canova und Thorwaldsen ihre Ateliers, worin der antiken Richtung gehuldigt wurde, gemäfs den hier vorhandenen zahllosen Vorbildern, und von hier ging *Pietro Tenerani* (1789—1869) aus, der Schüler jener Meister; aber die gröfsere Menge kannte doch nur seichte Auffassung. In Toskana wirkten *Bartolini*, dann *Dupré* in edlerem Sinne, *Bastianini* u. a.

Die *englische* Skulptur ging Canova nach in mythischen Darstellungen und pflegte aufserdem das Genre. In Rom strebte *John Gibson* (1790—1866) dem Vorbild der Antike zu. Von deutschen Bildhauern daselbst sind *Martin Wagner* (1777—1858), *Karl Steinhäuser* (1813—1879), *Joseph Kopf* (geb. 1827) und *Adolf Hildebrandt* (geb. 1847) zu nennen.

c) MALEREI. — In der Malerei hatte schon Poussin die Pfade der Antike aufgesucht, aus der Quelle jener reinen und stilvollen Wiedergabe der Natur sich zu erfrischen bemüht. Da trat in *Frankreich* mit *Louis David* (1748—1825) eine strengere und raffiniertere Nachfolge ins Leben, welche patriotischen Zwecken dienen sollte. Aber die ruhige, edle und kraftvolle Antike mochte sich den erregten Leidenschaften nicht fügen; man suchte deshalb Stoffe wie «Brutus», «Leonidas», «Schwur der Horatier», «Tod des Sokrates» und andere, welche man als Vorbilder modernen Lebens heranquälte. Hohles Pathos und frostige Stimmung blieb natürlich Konsequenz dieses aller Naivität baren Prozesses. Viel aufrichtiger war durch das Bild «Marats Tod» eine Episode aus der Revolution selbst in erschütternder Weise zur Ansicht gebracht. Auch die Spuren der Romantik treten langsam hervor, so bei *Pierre Prud'hon* (1758—1823) und *François Gérard* (1770—1837) («der blinde Belisar»). Maler des ersten Kaiserreiches wurde *Antoine Gros* (1771—1835), dessen

kraftvolle Szenen «Napoleon bei den Pestkranken», «Napoleon bei den Pyramiden», «Schlacht bei Abukir» und andere schon Horace Vernet ankündigen. An der klassischen Richtung Davids hält *Ingres* (1780—1867) fest, doch hat er auch Kirchenbilder, und zwar im Anschlufs an Raffael, mit Ernst und Würde behandelt. Der Schweizer *Charles Gleyre* (1807 bis 1874) sucht ebenfalls das klassische Element, doch gelangen ihm auch christliche Motive, wie das edle Bild «die Trennung der Apostel» und «der hl. Johannes auf Patmos» (Lausanne, Museum).

Deutschland sah in *Asmus Carstens* (1754—1798) ein redlich strebendes Talent aus der Ungunst der Verhältnisse sich herausarbeiten. Auch ihm war die Antike Vorbild, aber in anderem und besserem Sinne als



Bild 383. Peter Cornelius: Zorn des Achilles. Glyptothek zu München.

bei David, denn er suchte das Naive, Einfache und Grofse mit schlichtem Gemüt. Ihm folgten *Gottlieb Schick* (1776—1812) und *Eberhard Wächter* (1762—1852), dessen «Job» ein edles Pathos ausspricht. Mit solchen Tendenzen fehlte der deutschen Kunst aber immer noch ein volkstümlicher Boden, weiteres Interesse und Verständnis; denn Carstens' Zeichnungen sind niemals populär geworden. Dazu galt es, den tiefen Brunnen deutschen Gemütslebens, der Romantik, der Sage, Legende, religiöser Ideale aufzuschliefsen und aus diesen vom Christentum befruchteten Stoffen dem Volke Nahrung zu bieten. Von solchem Ziele begeistert, fanden sich auf dem universalen Boden Roms *Peter Cornelius* aus Düsseldorf, *Friedrich Overbeck* aus Lübeck, *Wilhelm Schadow* aus Berlin und *Philipp Veit* aus Frankfurt zusammen. Bei gemeinsamen Studien sich versenkend in den unerschöpflichen Geist der alten Italiener, in die Gesetze



Bild 384. Rethel: Der Tod als Revolutionär. (Verkleinerung aus «Auch ein Totentanz». Leipzig, B. Elischer Nachf.)

monumentalen Stils, der grofsen, ideentiefen Historienmalerei, zugleich sich läuternd durch ein zurückgezogenes, von Andacht befruchtetes Leben, suchten sie ihrem Ziele nahezukommen. Ersten künstlerischen Ausdruck fand diese Genossenschaft, als der preufsische Konsul Bartholdi sein Haus am Monte Pincio mit Freskobildern schmücken liefs. Es war die Geschichte des ägyptischen Joseph. Diesem folgte ein anderer Auftrag, für die Villa Massimi Szenen aus Dante, Ariost und Tasso zu entwerfen. Daran sind, aufser Veit und Overbeck, *Schnorr, Führich* und *Koch* beteiligt. Hiermit war die deutsche Kunst an ihre natürlichen Quellen, an die grofsen Geisteswerke christlicher Kultur hingelenkt und auf populären Boden gestellt. Der gröfste von jenen Malern, welche an dem Brunnen echter Kunstliebe getrunken, auf römischem Boden sich selbst wiedergefunden hatten, wurde *Peter Cornelius* (1783—1867). Seine frühen Arbeiten, die er zu Düsseldorf unternahm, Illustrationen zum Faust und den Nibelungen, verkünden schon eine nationale Renaissance, das Wiederanknüpfen an grofse deutsche Meister mit ihrer Gemütstiefe, Innigkeit und Poesie. Cornelius ward erst in Düsseldorf (1820) und einige Jahre später (1825) zu München Direktor der Akademie. Es entstanden jetzt die Fresken der Glyptothek, welche in markigen Zügen die antike Götter- und Heroenwelt behandeln (Bild 383, S. 429), dann jene kleineren Szenen in der Pinakothek, die Geschichte der christlichen Kunst illustrierend.



Bild 385. Führich: Versuchung Christi. (Aus Thomas von Kempen. Leipzig, Alfons Dürr.)

Zuletzt kam die Wandmalerei in der Ludwigskirche,

welche, aus der Ideentiefe mittelalterlicher Kunst schöpfend, das grofse Weltdrama in breiten Zügen aufrollte. Durch Friedrich Wilhelm IV. nach



Bild 386. Overbeck: Einzug Christi in Jerusalem. Marienkirche zu Lübeck.

Berlin gerufen, produzierte Cornelius den nicht minder erhabenen Cyklus für das Camposanto, die christliche Weltanschauung in gröfseren Kompo-

sitionen zusammenfassend. Trotz aller Härten und Mängel des Kolorits sind diese Werke doch voll jener unsterblichen Poesie und idealen Schönheit, welche den göttlichen Thaten eigen ist. Was die romanische Kunst in ihren Bilderfolgen ausgesprochen, was Giotto und seine Nachfolger in den Kirchen Italiens hinschrieben, über Zeit und Wechsel der Mode erhaben, das liefs Cornelius wieder auferstehen. Die Münchener Schule erhielt durch ihn die Richtung zur Ideenmalerei, zum Stilvollen. In solchem Geiste entwarf *Heinrich Hefs* in der Basilika den Cyklus aus dem «Leben des hl. Bonifazius», malte *Julius Schnorr,* der echt deutsche Künstler (1794—1872), in der Residenz die Geschichte Karls des Grofsen, Friedrich Barbarossas und die Motive aus den Nibelungen, schmückte *Johann Schraudolph* (1808—1879) den Dom zu Speier. Auch die Landschaftsmalerei nahm an diesem Aufschwunge zur idealen Richtung teil und erhielt, wie in Italien, monumentalen Charakter, so in den «Fresken des Hofgartens» und den «Bildern aus Griechenland» in der neuen Pinakothek *(K. Rottmann).* Verwandtschaft mit den strengen Zügen eines Cornelius bekundet *Alfred Rethel* (1816—1859) (Bild 384, S. 430) in den «Fresken aus der Geschichte Karls des Grofsen» im Stadthaus zu Aachen. Der religiösen Malerei in durchgebildeter Formsprache huldigten noch *Joseph Führich* (1800—1876) (Bild 385, S. 430) und *Leopold Kupelwieser* (1796—1862), jene in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien thätigen Meister. In Düsseldorf finden wir *Andreas* und *Karl Müller, Deger* und



Bild 387. Steinle: Veit, Overbeck und Cornelius schauen die Flucht nach Ägypten. Federzeichnung.



Bild 388. W. Kaulbach: Die Sage. Museum zu Berlin.

Ittenbach, welche die Apollinariskirche bei Remagen mit zart empfundenen Bildern schmückten. Als Freskomaler hat sich auch *Anton Gegenbaur* (1800 bis 1876) in den Historienbildern des Stuttgarter Schlosses bewährt.

Von den Gefährten in Rom blieb *Friedrich Overbeck* (1789 bis 1869) dort und beharrte zudem auf dem Standpunkt früher Italiener des Quattrocento. Seine Werke sind voll Andacht, so «das Rosenwunder des hl. Franziskus in Assisi»; «der Einzug Christi in Jerusalem» (Bild 386, S. 431); «die Grablegung» in der Marienkirche zu Lübeck. Vieles aber ist auch schwächlich und sentimental im Vergleich mit der originellen Naivität der Italiener. *Eduard Steinle* (1810—1886) (Bild 387) in Frankfurt malte sehr zierlich im Geiste der Quattrocentisten Altarbilder und Sage.

Von der Schule des Cornelius hat auch *Wilhelm Kaulbach* (1805 bis 1874) den Ausgang genommen; aber seine Richtung ward eine mehr äufserliche, dem Theatralischen zusteuernde. Einfachheit und Tiefe mangeln ihm gänzlich. Sein Grundzug ist der der Satire, wie er im «Reinecke Fuchs» zum Ausdruck kommt und in seinem frühen Bilde «das Irrenhaus». Dazu tritt in den grofsen Wandbildern des Berliner Museums ein Vermischen von Allegorie, Sage und Historie, welches diese Kompositionen in Partien auflöst (Zerstörung Jerusalems; Blüte Griechenlands; Kreuzfahrer). Das Beste sind hier immer die Einzelgestalten von Sage (Bild 388) und Geschichte. Wie ein Theatervorhang wirkt das Kolossalbild der «Seeschlacht von Salamis» im Maximilianeum zu München. Auch seine Illustrationen zu Shakespeare und Goethe dringen nicht in die Tiefe jener Dichtungen ein. *Bonaventura Genelli* (1798—1868) huldigt nur dem Ideal der Antike, wie seine Zeichnungen und Bilder in der Schackschen Galerie zu München darthun, indes der Wiener *Moritz von Schwind* (1804—1871) in seinen Fresken der Wartburg aus dem «Leben der hl. Elisabeth» einen echt christlichen, romantischen Ton anschlägt. Seine Märchengebilde sprechen ebenso echt deutsches Gemütsleben aus. Als Genremaler treten der patriotische *Franz Defregger* (geb. 1835) mit seinen Motiven aus dem Tiroler Bauernkreise; *Theodor Horschelt* (1829—1871) und der

Pole *Brandt* (geb. 1841) mit packenden Szenen aus dem slavischen Leben; *Arthur v. Ramberg* (1819—1875) als Vertreter der Gesellschaft im Rokoko auf; als Tiermaler *Friedrich Voltz, Braith* und *Mali. Franz Adam* und *Peter Hefs* lieferten Schlachtenbilder und Szenen aus dem griechischen Leben König Ottos.

Mit *Karl Piloty* (1826—1886) dringt der Realismus in die Münchener Schule und beseitigt jene auf Verherrlichung christlicher Kultur bedachte Tendenz. Sein technisches Vermögen ist nicht gering. Die Bilder «Seni an der Leiche Wallensteins», «Thusneldas Einzug in Rom» (München, neue Pinakothek), ferner jene im Maximilianeum und das grofse Kulturbild im Münchener Rathaus zeigen ihn als tüchtigen Koloristen, bewandert im Kostümlichen; vieles in seinen Bildern ist aber nur Stillleben. Von ihm geht der sentimentale und spiritistisch experimentierende *Gabriel Max* (geb. 1840) aus, dem eine zarte, oft weichliche Färbung eigen ist und dessen weibliches Modell in den wesentlich verschiedensten Rollen auftreten mufs, selbst als Madonna. *Alexander Liezen-Maier* (1839—1898), *Wilhelm Lindenschmit* (1829—1895) und *Wilhelm Dietz* sind geschickte Vertreter des historischen Genrebildes. *Friedrich August Kaulbach* schildert das moderne Leben in der Art früherer Zeit, ebenso *Hermann Kaulbach*



Bild 389. Hasenclever: Kandidat Jobs im Examen. Nach dem Stich von Jansen.



Bild 390. Karl Rottmann: Marathon. Pinakothek zu München. (Phot. Bruckmann.)

(geb. 1846), der Sohn Wilhelms; derselbe malt auch religiöse Bilder (Flucht nach Ägypten).

Düsseldorfs Akademie erhob sich unter *Wilhelm Schadow* (1789—1862) zu vielfachem Leben auf allen Gebieten der Malerei. Der romantische Zug, das liebevolle Versenken in die Tiefe deutschen Volkslebens giebt den Werken jener Schule einen anziehenden Charakter und machte sie unendlich populär. Als Begründer derselben ragen hervor: *Eduard Bendemann* (1811—1889), dessen «trauernde Juden» wie ein lyrisches Gedicht uns anmuten; *Karl Sohn*, bekannt durch «die Söhne Eduards»; *Julius Hübner* (1806—1882) und *Karl Friedrich Lessing* (1808—1880), dessen «trauerndes Königspaar» den Balladenton echt wiedergiebt, der zudem später in seinem «Hus am Scheiterhaufen» der Geschichtsdarstellung nachgeht und in trefflichen, stimmungsvollen Landschaften mit und ohne Staffage ein grofses Talent entwickelt. Als Geschichtsmaler hat sich auch *Emanuel Leutze* (1816—1868) hervorgethan. Daneben taucht eine humorvolle, liebenswürdige Schilderung des Volkslebens auf; so malt *Adolf Schrödter* seinen Don Quijote; *Rudolf Jordan* das Fischerleben der Nordsee; *Johann Peter Hasenclever* (1810—1853) (Bild 389) die Spiefsbürger im Weinkeller und im geselligen Verkehr; *Tidemand* das norwegische Bauernhaus. Das Getümmel der Schlacht bringen *Emil Hünten* und *Wilhelm Camphausen* zur Anschauung; eine Art religiösen Genres behandelt *Theodor*

Mintrop. *Benjamin Vautier* (1829—1898) ist ein gemütvoller Darsteller des Volkslebens in Schwaben und der Schweiz. *Ludwig Knaus* (geb. 1829), in Düsseldorf gebildet, später zu Paris, seit 1874 in Berlin schaffend, zeichnet mit feinem Humor das bäuerliche Genre. Als Freskomaler sind *Bendemann* und *Geselschap* hervorzuheben.



Bild 391. Preller: Odysseus und Kalypso. (Nach dem Holzschnittwerke. Leipzig, Alphons Dürr.)

In der *Berliner* Schule pflegte *Wilhelm Wach* (1787—1845) die religiöse Malerei, während *Karl Schorn* (1803 bis 1850) das historische Feld, und zwar in grofsen Kompositionen, *Eduard Magnus* das Porträt in vornehmer Auffassung kultivierte. *Karl Begas* bewegt sich auf verschiedenen Gebieten; *Franz Krüger* ist ein ausgezeichneter Pferdemaler. Mit realistischer Kraft behandelt *Adolf Menzel* (geb. 1815) die Zeit Friedrichs des Grofsen(Tafelrunde; Konzert in Sanssouci, Berliner National-Galerie) sowohl im Ölbild als in der Illustration. Auch das moderne Fabrikwesen findet in ihm einen exakten Darsteller (Eisenwalzwerk, Berliner National-Galerie). Begabte Historienmaler sind ferner *Julius Schrader* (geb. 1815) und *Gustav Richter* (1823—1884), dessen «Auferweckung der Tochter des Jairus» in der National-Galerie zu Berlin und die «Erbauung der Pyra-

miden» im Maximilianeum zu München einen grofsen, vornehmen Charakter an sich tragen. Als Kolorist und Genremaler ist *Karl Becker* hervorragend, als Humorist der Zeichner *Karl Hosemann*, dann *Paul Meyerheim.* Die neueren Kriegsthaten unserer Armee haben in *Anton v. Werner* (geb. 1843) einen genialen Darsteller gefunden (Kaiserproklamation). *Karl Gottfried Pfannschmidt* (1819—1887) behandelte lauteren Herzens und mit Würde die religiöse Kunst. Auch *Plockhorst* hat sich durch biblische Darstellungen einen Namen erworben (Maria und Johannes vom Grabe Christi zurückkehrend; Gang nach Emaus; Magdalena u. s. w.). Architekturen malt vortrefflich *Karl Graeb* (1816—1889). *Wilhelm Riefstahl* (1827—1888) schildert in feiner Art das deutsche Volksleben und die Alpennatur. Ein gemütvoller Illustrator ist *Adrian Ludwig Richter* (1803—1884). *Paul Thumann* in Berlin pflegt neben dem Genre ebenfalls die Illustration.

In *Österreich* steht *Karl Rahl* (1812—1865) an der Spitze der Geschichtsmaler; seine Freskobilder für das Arsenal in Wien, für die Universität in Athen zeigen ihn als energischen Koloristen, indes *Ferdinand Waldmüller* (1793—1865) und *Joseph Danhauser* (1805—1845) das Volksleben schildern. Der Ungar *Michael Munkacsy* (1846—1900) und der Pole *Johann Matejko* (1838—1893) huldigen in ihren Motiven aus der Geschichte einem kalten Naturalismus; als Porträtmaler sind *v. Angeli* und *Benczur* hervorragend.

Die Landschaftsmalerei sieht in dem Tiroler *Anton Koch* (1768 bis 1839), der in Rom studierte, ihren Erwecker und idealen Vertreter. Was Poussin und Claude Lorrain auf Italiens Boden erstrebt, suchte auch er: den edlen Auf- und Ausbau der Komposition nach idealer Anschauung. Unter den Neueren hat *Karl Rottmann* (1798—1850) (Bild 390, S. 435)



Bild 392. Wilhelm Schirmer: Hagar in der Wüste.
Nationalgalerie zu Berlin.

in seinen griechischen und italienischen stimmungsvollen Szenerien diesen Weg beschritten, dann *Friedrich Preller* (1804—1878) in den «Odysseelandschaften» (Leipzig, Weimar) (Bild 391, S. 436) und *Wilhelm Schirmer* (1807—1863) (biblische Staffage, Bild 392, S. 437). Auf Stimmung und Wahrheit der Naturformen waren vornehmlich der als Historienmaler schon genannte *Friedrich Wilhelm Lessing* bedacht, dann die Münchener *Eduard Schleich* (1812—1874), *Georg Clofs*, *Adolf Lier* (1826—1882). *Eduard Hildebrandt* (1818—1868) studierte Luft und Licht in ihrer Wechselwirkung und lauschte der Natur ihre überraschendsten Probleme ab (Reise um die Welt in Aquarellen). *Andreas Achenbach* (geb. 1815), *Hans Gude*, *August Leu* suchen mit virtuoser Technik die äufsere Wahrheit der Natur.

In *Frankreich* war die Malerei vom Klassicismus eines David ausgegangen, und nur zögernd kam das romantische Element zur Geltung, so bei *Géricault* und *Ary Scheffer* (1795—1858) aus Holland in seinen Bildern zu Goethes Faust und biblischen Motiven. Mit *Eugène Delacroix* (1799—1863) tritt ein kühner, dramatisch veranlagter Geist hervor, der im monumentalen Wandbild (Deputiertenhaus; Kuppel des Palais Luxembourg) wie in kleineren Werken (Dante und Virgil) machtvoll sich äufsert. *Hippolyte Flandrin* (1809—1864) läfst die Kirchenmalerei ernsten Stils im Fresko wieder aufleben (S. Vincent; S. Germain-des-Prés; S. Séverin). Der Realismus findet einen genialen Vertreter in *Horace Vernet* (1789—1863), dessen Schlachtenbilder und Tierkämpfe virtuose Behandlung mit packender Lebensfrische und Kühnheit der Auffassung zeigen. *Paul Delaroche* (1797—1856) ist ein vornehmer Historienmaler, sorgfältig in der Charakteristik seiner Helden und treu im Kostümlichen (Tod der Jane Grey; Cromwell an der Leiche Karls I.; Richelieu; Marie Antoinette vor dem Tribunal [Bild 393]). Das italienische Volksleben hat in *Léopold Robert* (1794—1835) einen edlen Darsteller gefunden. *Couture*, *François Biard* (Piratenschiff) sind Realisten, während *Meissonier* (1813—1891) mit delikatem Pinsel das bürgerliche Leben zeichnet. *Winterhalter* aus Baden ist ein eleganter Porträtmaler höfischer Kreise; *Gérôme* und *Cabanel* sind frivole Genremaler. In neuerer Zeit haben *Comte*, *Jules Breton*, *François Millet* das Volks- und Landleben wahr und einfach geschildert. Die Landschaftsmalerei fand in *Rousseau*, *Dupré*, *Troyon* geniale Vertreter, welche die einfachsten Motive poetisch zu behandeln wissen, indes *Rosa Bonheur* auch das Tierleben breit und kräftig schildert. *Courbet* und *Manet* suchen mehr äufserlichen Effekt (Impressionisten). Als Illustrator der Heiligen Schrift, des Dante, Ariost, Don Quijote ist *Gustave Doré* (1833—1883) sehr bekannt geworden. Sein Gebiet ist die Phantastik; der edle Geist der Bibel wird in seinen Händen zur Karikatur.

In der *Schweiz* hat *Alexandre Calame* (1810—1864) als trefflicher Darsteller der Alpennatur in ihrer ernsten, hoheitsvollen Gröfse verdienten Ruhm geerntet. *Spanien* besafs am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahr-

hunderts den talentvollen Satiriker *Francisco Goya* (1746—1828). Neuerdings haben *Rosalez, Antonio Gisbert, José Benlliure* die historische Malerei, *Martino Fortuny* das Genre, *Palmaroli* die Architektur zur Darstellung gebracht.

Belgien sah in *François Navez* (1787—1869) einen Schüler Davids kommen, der sich als Porträtmaler auszeichnete und seines Lehrers Einflufs erbte. Daneben erstand in *Gustave Wappers* (1803—1879) ein Künstler, welcher den Rubensschen Stil und die vergessene Tradition der flämischen Malerei wieder aufsuchte. Diese Richtung übertrieb der extravagante *Antoine Wiertz* (1806 bis 1865) ins Mafslose (Patroklus; Triumph Christi). Wie Wappers in Antwerpen, so ward *Louis Gallait* (1812—1887) in Brüssel mächtig und Haupt der Schule. Indem er die in jeder andern Richtung vernachlässigte gemütvolle Seite der Darstellung betonte und patriotische Motive in breiter Technik vorführte, genofs er des sichersten Erfolges. Seine Bilder «Abdankung Karls V.»; «Letzte Augenblicke des Grafen Egmont» (Berlin, Museum); «Die hingerichteten Grafen Egmont und Horn» folgten Schlag auf Schlag und offenbarten fleifsiges Studium der Geschichte. Gallait folgte *Edouard de Bièfve* (1809—1882) mit seinem Historienbilde «Kompromifs der Adligen», das, wie jene, der Malerei neue Impulse verlieh. Einen besondern Platz nimmt *Hendrik Leys* (1815—1869) in der belgischen modernen Kunst ein. Angeregt durch die Werke Pieter de Hoochs und



Bild 393. Paul Delaroche: Marie Antoinette vor dem Tribunal.

Rembrandts, alle Motive dem 16. Jahrhundert entnehmend, später der gotischen Epoche, erreicht er durch geschickte Anordnung und tüchtiges Kolorit bedeutende Erfolge. Seine Fresken im Saale des Gemeinderats (Antwerpen) besitzen grofsartigen Charakter. Unter seinen Schülern ist der Friese *Lourens Alma Tadĕma*, jetzt in London, durch Motive altrömischen Lebens bekannt geworden. Als Kolorist zeichnet sich der in Weimar und Dresden thätige *Ferdinand Pauwels* durch studierte Historienbilder aus. *Charles Verlat* ist vornehmlich Tiermaler, sowie *Eugène Verboeckhoven; Alfred Stevens* schildert das Salonleben.

Englands materielle Atmosphäre liefs eine grofse, ideale Kunst nicht gedeihen, denn *Watts* und *Leighton* sind als Historienmaler nur von lokalem Interesse. *David Wilkie* (1785—1841) versuchte zuerst mit Treue das Volksleben anschaulich zu machen; die Lichtwirkungen zeigte *William Turner* (1775—1851) bis zum Chaotischen seiner Objekte, während *Edwin Landseer* (1802—1873) sich als feinfühlenden Tierdarsteller bewährte. In neuester Zeit kultiviert der Tiroler *Hubert Herkomer* (geb. 1849) die Aquarellmalerei zu London dem dortigen Geschmack entsprechend.

In *Dänemark* begegnen wir dem Talent der Frau *Elisabeth Jerichau* (1819—1881).

Aus *Skandinavien* kommen die Düsseldorfer *Adolf Tidemand* und *Hans Gude* (jetzt in Berlin). Landschafter ist *Knuth Baade;* Genremaler sind *Höckert* (Szenen aus Lappland) und *Nielson.*

Die *russische* Malerei huldigt dem Realismus; so *Peroff, Mestschersky, Koscheleff* in ihren Darstellungen aus dem Volksleben und *Wereschtschagin* (geb. 1842) als Kriegsmaler von grausiger Wirklichkeit.

Der Pole *Heinrich Siemiradsky* (geb. 1843), in München gebildet und in Rom schaffend, offenbarte mit dem wohlstudierten Historienbilde «die Fackeln Neros» ein grofses koloristisches Talent.

Auch in *Nordamerika* zeigte sich, und zwar mit Anschlufs zunächst an England, einiges Kunstleben. Von älteren Malern sind zu nennen: *John Singleton Copley* aus Boston, *Charles Stuart* als Porträtist, *John Trumbull* als Schlachtendarsteller. In neuerer Zeit hat sich, wie bei *Emanuel Leutze,* Annäherung an die deutsche Kunstweise vollzogen.

Register.

Bei fremdländischen Namen und Orten von Wichtigkeit ist die Aussprache zugesetzt.

C.

D.

P.

Q.

R.

U.

V.

W.

Y.

Z.

Von demselben Verfasser ist in der **Herderschen Verlagshandlung** zu *Freiburg im Breisgau* erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

GESCHICHTE
DER
CHRISTLICHEN MALEREI.

MIT BILDERN AUF 109 EINFACHEN UND 7 DOPPEL-TAFELN.

Drei Bände (zwei Bände Text und ein Band Bilder). gr. 8⁰. *M.* 30; geb. in Leinwand mit Lederrücken und Rotschnitt *M.* 38.

Gebunden, die Bildertafeln im Text verteilt, drei Bände *M.* 39.

Die einzelnen Teile enthalten:

Erster Teil. *Von den Anfängen bis zum Schlufs der romanischen Epoche.* gr. 8⁰. (XII u. 576 S.) *M.* 8.50; geb. *M.* 11.

Bilder zum ersten Teil. gr. 8⁰. (IV u. 44 Tafeln.) *M.* 3.

Zweiter Teil. *Von Giotto bis zur Höhe des neueren Stils.* gr. 8⁰. (X u. 950 S.) *M.* 13.50; geb. *M.* 16.50.

Bilder zum zweiten Teil. gr. 8⁰. (VI, 65 einfache u. 7 Doppeltafeln.) *M.* 5.

Die Bilder (auf starkem, feinem Papier gedruckt) *für sich vollständig in einem Band M.* 8; geb. *M.* 10.50.

Einige Urteile der Presse.

„. . . Nicht nur nach der mehr äufseren kritischen Seite wird das Buch den einzelnen Meistern und Schulen gerecht, deren fein abgewogene Charakterisierung einen seiner Hauptvorzüge bildet, sondern auch in das Innere versteht es einzudringen, die Intentionen der Meister zu erfassen und an ihren hervorragendsten Schöpfungen nachzuweisen und zu schildern. Hierbei entwickelt der Verfasser einen scharfen Beobachtungssinn und eine tiefe Auffassung, der man überall die Eigenart der Empfindung anmerkt. Historische, ikonographische, stilistische, technische Gesichtspunkte zieht er überall in seine Untersuchungen, deren Reiz dadurch für den Leser wesentlich erhöht wird. . . .

„Die Bilder sind gut ausgewählt und gut ausgeführt, daher sehr geeignet, das Studium des Buches zu erleichtern, welches vor allen andern Werken über die Geschichte der christlichen Malerei den Vorzug einer sehr anregenden und angenehmen Lektüre besitzt.“

(Zeitschrift f. christl. Kunst. Düsseldorf 1894. Nr. 9.)

„Wir können auch heute nur unser früher abgegebenes Urteil im wesentlichen bestätigen und wiederholen, dafs diese ‚Geschichte der christlichen Malerei‘ eine Lücke ausfüllt in der langen Reihe der bereits früher erschienenen Kunstgeschichten. Sie behandelt die christliche Kunst von einem streng christlichen Standpunkte aus, aber das geschieht mit dem ganzen wissenschaftlichen Apparate eines ernsten, unbefangenen Forschers, welcher die überwältigende Stoffmasse meisterhaft beherrscht. Die Urteile sind überaus sicher, treffend, stets gemäfsigt und zeugen von tiefen Studien und von feinstem Geschmack.“ (Allgem. Kunst-Chronik. München 1894. 26. Heft.)

Das heilige Abendmahl des Leonardo da Vinci.

Mit einer Abbildung nach dem Stich des Rafael Morghen. gr. 8⁰. (VIII u. 84 S.) *M.* 1.40.







